

Université de Montréal

**Le façonnement identitaire des Européens d'Algérie avant la Guerre (1890-1914) :
Le rôle des cartes postales de scènes de rue**

par
Marina Merlo

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts
en histoire de l'art

Septembre 2013

© Marina Merlo 2013

REMERCIEMENTS

J'aimerais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont aidée dans l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens à remercier tout d'abord Monsieur Todd Porterfield, mon directeur de recherche, pour l'aide et le temps qu'il m'a consacrés. Sa pensée critique m'a inspirée le long de ce mémoire et, je l'espère, continuera à le faire dans les années à venir.

Mes remerciements s'adressent également à Madame Suzanne Paquet et Monsieur Richard Bégin pour leurs commentaires lors de ma soutenance.

J'exprime ma gratitude à ma famille, en particulier à mes parents et à ma sœur Aurélie, pour leurs lectures attentives des ébauches de ce travail. Enfin, je tiens à remercier ma chère amie Kristen pour son soutien lors des hauts et des bas émotionnels de ma maîtrise.

Merci à toutes et à tous.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Liste des figures.....	iv
INTRODUCTION.....	1
I. CARTES POSTALES D'ALGER : DES SCÈNES DE LA VILLE.....	13
1.1 ALGER - <i>La Place Randon et la Rue Marengo</i>	13
1.2 ALGER - <i>Square de la Régence</i>	19
1.3 Méthodologie, <i>Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)</i> et Collection Smithsonian.....	25
1.4 Autres représentations de la ville d'Alger : invisibilités et absences en peinture, en lithographie et en photographie.....	30
II. UNE PRODUCTION LOCALE POUR LES EUROPÉENS D'ALGÉRIE.....	38
2.1 La carte postale locale.....	38
2.2 Un nouveau contexte local : Alger 1890-1914.....	42
2.3 Le contexte local dans nos cartes postales.....	46
III. STRATÉGIES VISUELLES IDÉOLOGIQUES.....	56
3.1 La photographie de rue et la figure du flâneur.....	57
3.2 Le regard contrôleur.....	63
3.3 Le regard subversif.....	69
3.4 Le plaisir de la carte.....	76
CONCLUSION.....	79
Bibliographie.....	86
Images.....	96

RÉSUMÉ

Ce mémoire analyse deux cartes postales de la ville d'Alger qui représentent des espaces publics. Ces espaces publics montrent des gens de communautés mixtes. Les cartes ont été produites à Alger entre 1890 et 1914 environ, une période qui fait coïncider l'essor de ce médium avec celui de la colonisation européenne en Algérie. Le corpus a été choisi parce qu'il diffère de la production générale de cartes postales algériennes ainsi que de l'ensemble des images représentant l'Algérie, en peinture, en lithographie et en photographie. Cette spécificité de notre corpus nous permet de soutenir l'existence d'une consommation locale de cartes postales à Alger, de la part de la communauté européenne. Pour appuyer notre argument, nous faisons une étude comparative avec *Cagayous*, un feuilleton très populaire parmi les Européens à Alger. Les chercheurs considèrent ce feuilleton représentatif de cette population et du contexte local. Nous montrons que, même si ces cartes postales semblent plus réalistes que les images orientalistes typiques, elles ne sont pas dépourvues de stratégies visuelles et idéologiques rattachées au système colonial. Ces stratégies sont détaillées et analysées au cours de cette étude.

Mots clés : Alger, Européens d'Algérie, cartes postales, identité, espaces publics.

ABSTRACT

This thesis analyzes two postcards of the city of Algiers, which represent public space. The public spaces show people from mixed communities. These cards were produced in Algiers between about 1890 and 1914, a period which brings together the heyday of the postcard medium and the summit of European colonisation in Algeria. The corpus was chosen because it differs from the general production of Algerian postcards and from the body of images representing Algeria in painting, lithography, and in photography. This specificity of our corpus allows us to argue for the existence of a local consumption of these postcards of Algiers, by the European community. To support this claim, we conduct a comparative study with *Cagayous*, an extremely popular serial for the Europeans of Algiers. Scholars consider the serial to be representative of this population and the local context. We show that, even if these postcards seem more realistic than typical Orientalist images, they are not devoid of visual strategies and ideologies related to the colonial system. These strategies are detailed and analyzed in this thesis.

Key words: Algiers, Europeans of Algeria, postcards, identity, public spaces.

LISTE DES FIGURES

Figure 1 - E.S., 1221. – *Alger. – La Place Randon et la Rue Marengo*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 2 - E.S., 13. – *Maroc. – Danseuse Marocaine de Dar-el-Aïdi*, Carte postale.

Source : Wikilivre sur la photographie, [En ligne], http://fr.wikibooks.org/wiki/Photographie/Soci%C3%A9t%C3%A9s_et_Organisations/%C3%89diteurs_sp%C3%A9cialis%C3%A9s/E.S. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 3.1 - E.S., 1314. – *ALGER – Quais – Square Bresson et Tournants Rovigo*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/*E.S. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 3.2 - E.S., 1353. – *ALGER – La Nouvelle Préfecture (Boulevard Carnot)*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/*E.S. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 3.3 - E.S., 1301. – *ALGER – Rue Michelet et Hôtel Excelsior*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/*E.S. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 3.4 - E.S., 1308 – *ALGER – Quais – Escaliers de la Pêcherie – Palais consulaire*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/*E.S. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 4 - E.S., 1222. – *ALGER – La Rue Randon*, s.d., Carte postale.

Source : ZAKINE, Hubert. *La Basse Casbah d'Alger*, [En ligne], <http://hubertzakine.blogspot.ca/2011/11/la-basse-casbah-dalger.html>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 5 - Compagnie Alsacienne des arts Photomécaniques, *ALGER. – Une rue de la Casbah*, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 6 - L et Y., 295 *ALGER – Rue d'Isly*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Rue%20d%27Isly>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 7 - *Plan de la Casbah d'Alger*.

Source : Site Web L'Entrepôt Pieds Noirs II, [En ligne], <http://mitidja.free.fr/cartes/casbah.jpg>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 8 - *ALGER, La Casbah*

Source: Site Web Les Transformations de la Casbah, [En ligne], http://alger-roi.fr/Alger/documents_algeriens/culturel/pages/56_casbah_actuelle.htm. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 9.1 - Éditeur inconnu, 206. *ALGER – La Synagogue*, s.d., Carte postale.

Source : ZAKINE, Hubert. *La Basse Casbah d'Alger*, [En ligne], <http://hubertzakine.blogspot.ca/2011/11/la-basse-casbah-dalger.html>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 9.2 - Collection Idéale, P.S., 206. *ALGER – La Synagogue*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search?q=synagogue>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 10 - Anonyme, *Couple juif d'Orléansville (Algérois) en 1904*, 1904, Photographie, Collection Jules et Ariane Charbit.

Source : ALLOUCHE, Jean-Luc et coll. (1987) *Les Juifs d'Algérie : Images et textes*, Paris : Editions du Scribe, p. 196.

Figure 11.1 - E.S. 1221. – *ALGER. – La Place Randon et la Rue Marengo*, s.d., Carte postale.

Source : Site Web Price Minister, [En ligne], <http://www.priceminister.com/offer/buy/120315764/algerie-alger-place-randon-et-rue-marengo-le-marche-1911-cartes-postales.html>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 11.2 - E.S. 1221. – *ALGER. – La Place Randon et la Rue Marengo*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20Randon>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 12.1 - Aquaphoto L.V. et Cie, 4. – *Rue Marengo*, 1910, Carte postale.

Source : Site Web Akpool.fr, [En ligne], <http://www.akpool.fr/cartes-postales/244180-carte-postale-alger-algerien-place-randon-rue-marengo>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 12.2 - Aquaphoto L.V. et Cie, 4. – *Rue Marengo*, 1910, Carte postale, revers.

Source : Site Web Akpool.fr, [En ligne], <http://www.akpool.fr/cartes-postales/244180-carte-postale-alger-algerien-place-randon-rue-marengo>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 12.3 - Aquaphoto L.V. et Cie, 4. – *Rue Marengo*, s.d., Carte postale.

Source : ZAKINE, Hubert. *La Basse Casbah d'Alger*, [En ligne], <http://hubertzakine.blogspot.ca/2011/11/la-basse-casbah-dalger.html>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 13 - L.L., 116. – *Petit Marché Arabe. – Place Randon*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20Randon>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 14 - Neurdein Frères, *ALGER. – La Place Randon*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20Randon>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 15 - Collection Idéale, P.S., 190. – *ALGER – Rue Marengo*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Rue%20Marengo>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 16.1 - Éditeur inconnu, [*Marché arabe de la rue Randon, vers 1904*], s.d., Carte postale, Collection particulière.

Source : OULEBSIR, Nabila (2004). *Les Usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie, 1830-1930*, Paris : Maison des sciences de l'homme, p. 12.

Figure 16.2 - V.P. Paris, *Alger Rue Randon*, s.d., Carte postale.

Source : Site Web Cartes postales et photos de Boufarik et d'Algérie, [En ligne], <http://www.profburp.com/bfk/gal/?img=7319>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 17 - Collection Régence, E.L., 8. – *ALGER. – Square de la Régence*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 18.1 - Collection Régence, E.L., 91. – *ALGÉRIE. – Types indigènes – Femme kabyle*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 18.2 - Collection Régence, E.L., 14. – *ALGÉRIE. – Scènes indigènes – Une Fantasia de Mozabites*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 19.1 - Collection Régence, E.L., 35. – *ALGER. – Jardin d'Essai – Allée des Bambous*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 19.2 - Collection Régence, E.L., 14. – *ALGER. – La Ville, vue de l'Entrée du Port*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.
Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 20 - Collection Régence, A.L., 18. – *ALGER. – Entrée du Square Bresson*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/*Collection%20Regence. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 21 - *ALGER. Principaux Hôtels*.
Source : Site Web Orgue en Algérie, [En ligne], <http://orgue.algerie.free.fr/plan%20alger.htm#>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 22.1 - Collection Idéale P.S., 336. – *ALGER. – Place du Gouvernement et Boulevard de France*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 22.2 - Neurdein Frères, 64. – *ALGER. – La Mosquée El-Djedid*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 22.3 - L.L., 336. – *ALGER. – Vue Générale de la Place du Gouvernement*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 22.4 - Collection Idéale P.S., 24. – *ALGER. – La Place du Gouvernement*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 23.1 - Collection Idéale P.S., 152. – *ALGER. – Place du Gouvernement*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013

Figure 23.2 - L.L., 359. – *ALGER. – Place du Gouvernement et la Casbah*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 23.3 - L et Y, 237. – *ALGER. – Place du Gouvernement*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 24.1 - Collection Idéale P.S., 278. *ALGER. – La Statue du Duc d'Orléans*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 24.2 - Neurdein Frères., 65. *ALGER. – La Place du Gouvernement*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 24.3 - Jean Geiser, 53 *Alger. – La place du Gouvernement, un jour de musique*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 25 - Neurdein Frères, 135. – *ALGER. – Hôtel de la Régence*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/H%C3%B4tel%20de%20la%20R%C3%A9gence>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 26.1 - Neurdein Frères, 135. – *ALGER. – Place du Gouvernement, la Rue Bab el-Oued*, s.d., Carte postale.
Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 26.2 - Compagnie des Arts Photomécaniques, R. Dianoux, 117 *ALGER. – Hôtel de la Régence, place du Gouvernement*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/H%C3%B4tel%20de%20la%20R%C3%A9gence>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 27.1 - Édition des Galeries de France, 45. *ALGER. – Palmiers. – Place du Gouvernement*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 27.2 - L.L., 20. – *ALGER. – Palmiers, Place du Gouvernement*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Place%20du%20Gouvernement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 27.3 - Éditeur inconnu, 117 *Alger – Sous les Palmiers de la Régence*, s.d., Carte postale.

Source : Site Web Algéroise. Squares jardins d'Alger, [En ligne], <http://algeroise.e-monsite.com/pages/jardins-squares-d-antan/squares-jardins-d-alger.html>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 28 - Collection Idéale P.S., 128. *ALGER. – Square de la Régence*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/H%C3%B4tel%20de%20la%20R%C3%A9gence>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 29 - J. Madon, 19. *ALGER – Marché aux Fleurs*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/**MADON. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 30 - Collection Idéale P.S., 103 *ALGER. – La Place du Gouvernement et rue de la Marine*, s.d., Carte postale.

Source : LOUCIF, Samir. *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/search/label/Rue%20de%20la%20Marine>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 31 - Collection Idéale P.S., 5. *Scènes et Types – Mauresque*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 32 - Neurdein Frères, 388 *Négros*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 33.1 - Compagnie des Arts Photomécaniques, *145 ALGER*. – *Rue du Palmier*, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 33.2 - Compagnie des Arts Photomécaniques, *149 ALGER*. – *Une rue de la Casbah*, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 33.3 - Neurdein Frères, *144*. – *ALGER. La Casbah, Mosquée de Sidi M'hamed-Chereif*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 34 - Compagnie des Arts Photomécaniques, *60 ALGER*. – *La Mosquée de Sidi Abderhaman*, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 35.1 - Compagnie des Arts Photomécaniques, *300 ALGER*. – *Jardin d'Essai*, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 35.2 - L.L., *29 ALGER*. – *Le Théâtre et la Place Bresson*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 36.1 - Neurdein Frères, *401 ALGER*. – *La Nouvelle Poste et la Direction générale des P.T.T.*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 36.2 - Compagnie des Arts Photomécaniques, 62 ALGER. – *La Médersa, École Supérieure Arabe*, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 37.1 - Compagnie des Arts Photomécaniques, 325 ALGER. – *Le Port et vue générale*, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 37.2 - L.L., 8 ALGER. – *Panorama et Transatlantique dans le Port*, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 37.3 - Collection Idéale P.S., 420 ALGER. – *Vue prise du Môle, École Supérieure Arabe*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 38.1 - *La rue et l'étal d'une boucherie dans la casbah d'Alger*, Fonds Combier, Musée Niépce de Chalon-sur-Saône, France.

Voir : GUICHETEAU, Gérard (2004). *L'Algérie oubliée. Images d'Algérie 1910-1954*, Paris : Acropole, p. 18.

Figure 38.2 - Etienne Martin, *Dans la Casbah, Alger*, s.d., Huile sur toile, 122.5 x 73.2 cm, Musée Gassendi, Digne-les-Bains, France.

Voir : Musée de la Castre (2003). *Les Peintres de l'autre rive : Alger 1830-1930*, Marseille : Images en manœuvres, p. 39.

Figure 38.3 - Numa Marzocchi de Bellucci, *Une rue de la Casbah*, s.d., Huile sur toile, 38 x 55 cm, Collection particulière. © Edimédia.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 125.

Figure 38.4 - Antoine Barbier, *La Rue des Consuls*, s.d., Huile sur panneau, 150 x 93.5 cm, Collection particulière. © Edimédia.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 125.

Figure 38.5 - Joseph Sintés, *Casbah d'Alger*, s.d., Huile sur toile, 45 x 32 cm, Collection particulière.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 125.

Figure 39.1 - Attribué à Théodore Gudin, *Alger en 1830*, s.d., Aquarelle, 19 x 27 cm, Collection particulière.

Voir : Musée de la Castre (2003). *Les Peintres de l'autre rive : Alger 1830-1930*, Marseille : Images en manœuvres, p. 19.

Figure 39.2 - Edouard Païl, *Le port d'Alger*, s.d., Huile sur toile, 44.5 x 53.5 cm, Collection particulière.

Voir : Musée de la Castre (2003). *Les Peintres de l'autre rive : Alger 1830-1930*, Marseille : Images en manœuvres, p. 50.

Figure 39.3 - Louis Ducos du Hauron, *Vue du port, Alger*, circa 1870, Photographie trichrome.

Source : ÇELIK, Zeynep, Frances TERPAK et Julia CLANCY-SMITH (2009). *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles ; Seattle : Getty Research Institute ; University of Washington Press, p. 108.

Figure 40.1 - *Sans titre*, Fonds Combiér, Musée Niépce de Chalon-sur-Saône.

Voir : GUICHETEAU, Gérard et Marc COMBIER (2004). *L'Algérie oubliée : Images d'Algérie 1910-1954*, Paris : Acropole, p. 19.

Figure 40.2 - Anonyme, *Terrasses de la Casbah*, 1894, Aquarelle, 37.5 x 55 cm, Collection particulière.

Voir : Musée de la Castre (2003). *Les Peintres de l'autre rive : Alger 1830-1930*, Marseille : Images en manœuvres, p. 51.

Figure 40.3 - Jules Meunier, *Crépuscule sur Alger ; Étude*, 1888, Huile sur toile, 46 x 32 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Voir : Institut du monde arabe (France) (2003). *De Delacroix à Renoir : L'Algérie des peintres*, Paris : Hazan, p. 205.

Figure 41.1 - Claude-Antoine Rozet, *Un Maure riche ; Mauresque en tenue de ville*, 1833, Gravure colorée, dans Claude-Antoine Rozet (1833), *Voyage dans la Régence d'Alger*, Paris : Arthus Bertrand, (sans numéro de figure).

Source : ÇELIK, Zeynep, Frances TERPAK et Julia CLANCY-SMITH (2009). *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles ; Seattle : Getty Research Institute ; University of Washington Press, p. 36.

Figure 41.2 - Robert Jungmann, *Femmes mauresques en dehors de leur domicile*, 1837, Gravure colorée, dans Robert Jungmann (1837), *Costumes, mœurs et usages des Algériens*, Strasbourg : J. Bernard, figure 13.

Source : ÇELIK, Zeynep, Frances TERPAK et Julia CLANCY-SMITH (2009). *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles ; Seattle : Getty Research Institute ; University of Washington Press, p. 36.

Figure 41.3 - Gustave de Beaucorps, *Femme voilée*, 1859, Épreuve sur papier albuminé d'après un négatif verre, 15.6 x 12 cm.

Voir : Institut du monde arabe (France) (2003). *De Delacroix à Renoir : L'Algérie des peintres*, Paris : Hazan, p. 137.

Figure 41.4 - Gustave de Beaucorps, *Jeune fille au narghilé*, 1859, Épreuve sur papier albuminé d'après un négatif verre, 17 x 22 cm.

Voir : Institut du monde arabe (France) (2003). *De Delacroix à Renoir : L'Algérie des peintres*, Paris : Hazan, p. 137.

Figure 41.5 - Pierre-Auguste Renoir, *Jeune fille algérienne*, 1881, Huile sur toile, 50.8 x 40.5 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Voir : BENJAMIN, Roger (2003). *Renoir and Algeria*, New Haven : Yale University Press, p. 86.

Figure 42 - Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, Huile sur toile, 180 x 229 cm, Musée du Louvre, Paris.

Voir : Site Web du Musée du Louvre, [En ligne], <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/femmes-dalger-dans-leur-appartement>. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 43.1 - *Types de la population d'Afrique du Nord*, Gravure en bois, *Illustrated London News*, 14 janvier 1860, p. 33.

Source : ÇELIK, Zeynep, Frances TERPAK et Julia CLANCY-SMITH (2009). *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles ; Seattle : Getty Research Institute ; University of Washington Press, p. 43.

Figure 43.2 - *Types algériens*, circa 1900, Gravure photomécanique colorée, Carte postale satirique.

Voir : ÇELIK, Zeynep, Frances TERPAK et Julia CLANCY-SMITH (2009). *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles ; Seattle : Getty Research Institute ; University of Washington Press, p. 53.

Figure 44.1 - Pierre Deval, *Place de la Comédie*, 1924, Huile sur toile, 56 x 38 cm, Ancienne collection Jean Alazard, Collection particulière.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 140.

Figure 44.2 - *Alger: rue d'Isly*, Fonds Combiér, Musée Niépce de Chalon-sur-Saône, France.

Voir : GUICHETEAU, Gérard et Marc COMBIER (2004). *L'Algérie oubliée : Images d'Algérie 1910-1954*, Paris : Acropole, p. 139.

Figure 44.3 - Louis Fernez, *L'Opéra d'Alger*, 1926, Huile sur toile, 79 x 99 cm, Collection particulière.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 150.

Figure 45.1 - Robert Jungmann, *La porte à la mer*, 1837, Gravure colorée, *Costumes, mœurs et usages*, dans Robert Jungmann (1837), *Costumes, mœurs et usages des Algériens*, Strasbourg : J. Bernard, figure 14.

Source : ÇELIK, Zeynep, Frances TERPAK et Julia CLANCY-SMITH (2009). *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles ; Seattle : Getty Research Institute ; University of Washington Press, p. 42.

Figure 45.2 - Anonyme, *Le Port à Alger*, Lame de verre positif.

Source : BENJAMIN, Roger (2003). *Renoir and Algeria*, New Haven : Yale University Press, p. 41.

Figure 45.3 - *Sans titre*, Fonds Combiér, Musée Niépce de Chalon-sur-Saône, France.

Voir : GUICHETEAU, Gérard et Marc COMBIER (2004). *L'Algérie oubliée : Images d'Algérie 1910-1954*, Paris : Acropole, p. 206-207.

Figure 45.4 - Francisque Noailly, *Dockers sur le port d'Alger*, 1912, Huile sur toile, 55.5 x 46.5 cm, Collection particulière.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 108.

Figure 45.5 - Benjamin Sarraillon, *Le Départ des pêcheurs*, s.d., Huile sur panneau, 22 x 44 cm, Collection particulière.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 96.

Figure 46.1 - Adrien Dauzats, *Place du Gouvernement*, 1849, Huile sur bois, 17 x 50 cm, Musée Condé, Chantilly, France.

Voir : Institut du monde arabe (France) (2003). *De Delacroix à Renoir : L'Algérie des peintres*, Paris : Hazan, p. 102.

Figure 46.2 - Jean Geiser, *Place du Gouvernement sous la neige*, vers 1865.

Voir : MESSIKH, Mohamed-Sadek (2003). *L'Algérie des premiers photographes*, Paris : Éditions du Lateur, p. 38-39.

Figure 46.3 - Joseph Sintès, *La Place du Gouvernement*, vers 1880, Gouache, 33 x 52 cm, Ancienne Collection Jules Carbonel, Collection particulière.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 135.

Figure 46.4 - Lenoir, *Fête sur la place du Gouvernement*, s.d., Huile sur toile, 33 x 46 cm.

Source : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 145.

Figure 46.5 - *Au-dessus des rampes du port d'Alger, sur la place du Gouvernement (alias « place du Cheval »)*, Fonds Combier, Musée Niépce de Chalon-sur-Saône.

Voir : GUICHETEAU, Gérard et Marc COMBIER (2004). *L'Algérie oubliée : Images d'Algérie 1910-1954*, Paris : Acropole, p. 137.

Figure 47 - Jean-Charles Langlois, *Coupe transversale du théâtre panoramique, 1830-1832*, Aquarelle, Musée Carnavalet, Paris.

Voir : ÇELIK, Zeynep, Frances TERPAK et Julia CLANCY-SMITH (2009). *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles ; Seattle : Getty Research Institute ; University of Washington Press, p. 97.

Figure 48.1 - Claude-Antoine Rozet, *Porte de Bab el-Oued et fontaine, à l'intérieur des murs, 1833*, Gravure, dans Claude-Antoine Rozet (1833), *Voyage dans la Régence d'Alger*, Paris : Arthus Bertrand, (sans numéro de figure).

Source : ÇELIK, Zeynep, Frances TERPAK et Julia CLANCY-SMITH (2009). *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles ; Seattle : Getty Research Institute ; University of Washington Press, p. 91.

Figure 48.2 - Félix-Jacques-Antoine Moulin, *Entrée de la Casbah d'Alger, 1856/57*, Photographie, Tirage à l'albumine, dans *Algérie photographiée, 1856/57*, no. 25.

Source : ÇELIK, Zeynep, Frances TERPAK et Julia CLANCY-SMITH (2009). *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles ; Seattle : Getty Research Institute ; University of Washington Press, p. 101.

Figure 48.3 - Gravure sur bois d'après la photographie de Félix-Jacques-Antoine Moulin, Reproduite dans G. Julien (1859), "L'Algérie photographiée," *L'Illustration* 31, p. 200.

Source : ÇELIK, Zeynep, Frances TERPAK et Julia CLANCY-SMITH (2009). *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles ; Seattle : Getty Research Institute ; University of Washington Press, p. 102.

Figure 49 - Alphonse Germain-Thill, *Le Marché de la rue Randon, s.d.*, Huile sur toile, 92 x 70 cm.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 153.

Figure 50 - Charles Brouty, *La Synagogue de la place Randon, s.d.*, Gouache, 49 x 63.5 cm, Collection particulière.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 159.

Figure 51 - Anonyme, *Alger – Une rue en 1888*, [1888].

Source : MESSIKH, Mohamed Sadek (2003). *L'Algérie des premiers photographes*, Paris : Éditions du Laveur, p. 50-51.

Figure 52 - Marius de Buzon, *Place du Gouvernement, Alger*, 1938, Huile sur toile, 73 x 91 cm, Collection particulière.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 151.

Figure 53.1 - Suzanne Delbays, *Rue de la Marine*, s.d., Huile sur toile, 54 x 45 cm, Collection particulière.

Voir : VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830-1960*, Paris : Paris Méditerranée, p. 141.

Figure 53.2 - Wachsmut, *Vue de la rue de la Marine, Alger*, 1830, lithographie.

Voir : OULEBSIR, Nabila (2004). *Les Usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie, 1830-1930*, Paris : Maison des sciences de l'homme, p. 12.

Figures 54.1 et 54.2 - Alexandre Leroux, *Manifestations antisémites, Alger*, 1898, Épreuves à l'albumine.

Voir : BENJAMIN, Roger (2003). *Renoir and Algeria*, New Haven : Yale University Press, p. 54.

Figure 55 - Lévy Fils et Cie., *67 ALGER. – Vue Générale*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 60.1 - Charles Nègre, *Paris, scène de marché au port de l'Hôtel de Ville*, vers 1850, Épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier ciré sec.

Voir : WESTERBECK, Colin et Joel MEYEROWITZ (1994). *Bystander : a history of street photography*, Boston : Little, Brown, p. 48.

Figure 56.2 - Charles Nègre, *Grasse, Place aux Aires*, vers 1852, Épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion.

Voir : WESTERBECK, Colin et Joel MEYEROWITZ (1994). *Bystander : a history of street photography*, Boston : Little, Brown, p. 70.

Figure 57 - Charles J. Van Schaick, *Parade, Black River Falls, Wisconsin*, 1890-1910, Photographie.

Voir : WESTERBECK, Colin et Joel MEYEROWITZ (1994). *Bystander : a history of street photography*, Boston : Little, Brown, p. 62-63.

Figure 58.1 - Joseph et Percy Byron, *Mulberry Street*, 1898, Photographie.

Voir : WESTERBECK, Colin et Joel MEYEROWITZ (1994). *Bystander : a history of street photography*, Boston : Little, Brown, p. 61.

Figure 58.2 - Joseph and Percy Byron, *Broadway North From Thirty-eighth Street*, 1898, Photographie.

Voir : WESTERBECK, Colin et Joel MEYEROWITZ (1994). *Bystander : a history of street photography*, Boston : Little, Brown, p. 84.

Figure 59 - Photographe inconnu, *Sans titre*, Sans date.

Voir : WESTERBECK, Colin et Joel MEYEROWITZ (1994). *Bystander : a history of street photography*, Boston : Little, Brown, p. 113.

Figure 60.1 - Charles Marville, *Ile de la Cité. Rue Saint-Christophe (disparue)*, 1865-1868.

Voir : MARVILLE, Charles et Marie DE THÉZY (introduction par) (1996). *Charles Marville*, Paris : Centre national de la photographie, avec le concours du Ministère de la culture, fig. 17.

Figure 60.2 - Charles Marville, *Quartier Saint-Séverin - Place Maubert. Rue Jacinthe*, 1865-1868.

Voir : MARVILLE, Charles et Marie DE THÉZY (introduction par) (1996). *Charles Marville*, Paris : Centre national de la photographie, avec le concours du Ministère de la culture, fig. 18.

Figure 60.3 - Charles Marville, *Autour de la Rue Monge - La Bièvre. Passage des postes*, 1865-1868.

Voir : MARVILLE, Charles et Marie DE THÉZY (introduction par) (1996). *Charles Marville*, Paris : Centre national de la photographie, avec le concours du Ministère de la culture, fig. 30.

Figure 60.4 - Lévy Fils et Cie., *24 ALGER. – Rue Kléber. – Quartier Arabe*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

Figure 60.5 - Même image que la figure 33.1

Figure 60.6 - Photoglob Co., *ALGER. – Rue Ben Ali*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Source : Site Web des Archives du Smithsonian, [En ligne], http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Postcards+algeria&dsort=&view=grid&date.slider=&fq=online_media_type%3A%22Images%22&start=40. Consulté le 2 avril 2013.

INTRODUCTION

La carte postale en histoire de l'art

Les cartes postales existent depuis le milieu du 19^e siècle ; elles permettent à leurs consommateurs une communication brève, à moitié prescrite et parfois publique et elles alimentent les collections des connaisseurs et amateurs. Mais si les cartes postales ont longtemps été reconnues comme un objet de collection, la carte postale comme nouveau médium infiltre maintenant le milieu académique, notamment la discipline de l'histoire de l'art. En tant que nouvel objet d'étude depuis une trentaine d'années, la carte postale pose des problèmes spécifiques aux chercheurs. Elle sort des circuits institutionnels traditionnels de l'art, rentrant dans une économie de marché beaucoup plus complexe que celui qui s'établit entre un commanditaire et un peintre. Les classifications utiles aux historiens de l'art, que ce soient les notions d'artiste, d'œuvre ou de datation, ne tiennent plus pour un médium de culture populaire circulant dans des réseaux mondiaux. La carte postale est le produit d'une vision qui se veut universelle, normalisée et avant tout vendeuse. Cependant, son achat et son envoi, ainsi que le fait d'y inscrire des messages personnels, offrent à chacun la possibilité d'une appropriation. Ce mémoire se veut une exploration du fonctionnement de la carte postale à l'intérieur d'un contexte très particulier, celui de la ville d'Alger entre 1890 et 1914. Il permettra de montrer le rattachement de la carte postale au façonnement identitaire des Européens d'Algérie, qui se situent dans une position politique et culturelle ambiguë entre la métropole et la colonie algérienne.

L'historien David Prochaska utilise les cartes postales dans sa recherche sur l'Algérie depuis les années 90. Notre intérêt pour la carte postale reste légitimé par l'engouement croissant aujourd'hui pour ce médium dans les disciplines de l'histoire de l'art et des études visuelles, et non seulement en histoire. L'ouvrage récent de Prochaska, *Postcards : Ephemeral Histories of Modernity* (2010), dirigé avec Jordanna Mendelson, concrétise l'essor de cet objet d'étude dans divers cercles académiques. Prochaska et Mendelson réunissent la recherche la plus actuelle et la plus diversifiée avec celle de précurseurs importants dans l'étude de ce médium. L'introduction à l'ouvrage est une véritable louange à la carte postale et son potentiel pour la recherche

interdisciplinaire. Pour les éditeurs, cette forme de culture visuelle peut permettre un renouveau dans les humanités et susciter une vraie critique des institutions :

By investigating these ephemeral pieces of visual culture, we confront deep-seated prejudices about forms of representation, the way they function, and our manner of reconstructing their history. Ultimately, the studies in this book raise questions about canon formation and the academy in order to closely examine material histories as they compose, even as they challenge, bodies of knowledge. (xi)

L'intérêt de l'étude de la carte postale pour l'histoire de l'art est double : elle oblige à repenser les idées reçues sur la production artistique et elle oriente le chercheur vers une approche plus riche et diversifiée qui puise dans des disciplines connexes. Ce mémoire veut exploiter ce potentiel critique du médium. Premièrement, les cartes postales de notre corpus sortent du canon orientaliste d'images représentant l'Algérie. En effet, l'offre et la demande de nos cartes sont différentes de ces images cherchant la couleur locale orientale pour un public de France métropolitaine. Nous soutenons donc que la production de nos cartes postales visait en premier des consommateurs locaux¹. Deuxièmement, l'analyse de nos images, des scènes de rue de la ville d'Alger, nous a amené à utiliser une approche interdisciplinaire touchant autant à la photographie, la littérature et l'histoire qu'à l'architecture et l'urbanisme.

L'ouvrage de Prochaska et de Mendelson a été publié en 2010 ; il existe de nombreux écrits antérieurs et postérieurs à cette date qui traitent des cartes postales. Une première différenciation parmi cette bibliographie peut se faire au niveau des sujets représentés dans les cartes. Certains ouvrages utilisent un corpus composé exclusivement de cartes postales représentant des gens : les « types ». La catégorie des « scènes et types » montre une personne seule ou un groupe, parfois occupée à une tâche quelconque. Dans leur étude, il est souvent question de la représentation stéréotypée de l'Autre (Alloula 2001b ; Belmenouar et Combiar 2007 ; Geary et Webb 1998)². Cela est différent avec les cartes postales de villes ou

¹ Même si les cartes sont par la suite postées, l'achat de la carte préfigure toujours son envoi. Les cartes sont ensuite transmises à travers le monde, mais nous supposons que la production ciblait des habitants locaux pour faire cette redistribution.

² Selon David Prochaska (1990: 373) : « the production and reproduction of stereotypical images of Algeria can be seen clearly in a genre of picture postcards known as “scenes and types” (*scènes et types*). “Typical” Algerians are depicted in standardized contexts. We have generic representations of certain kinds of people (Arabs, Berbers, Jews, M'zabis, “Negroes”, Bedouins, nomads, Touaregs, Ouled Nails), depicted in certain kinds of environments (in front of *gourbi-s*, “under the tent”), participating in certain kinds of activities (*fantasias*, making *couscous*), and practicing a limited set of occupations. [...] In short, the *scènes et types* postcard genre is a European cultural representation of Algerians, a European construction of Algerian identity. »

d'environnements urbains, les « vues »³ (Prochaska, Mendelson 2010 : xii), qui sont souvent utilisées de façon documentaire, afin d'illustrer une histoire sociale raccourcie (Grant 2002 ; Le Blanc 2003 ; Marcolin 2007).

L'établissement du corpus d'étude est particulièrement difficile avec la carte postale. En effet, de nombreux auteurs évitent le problème en expliquant que leurs cartes proviennent d'une collection personnelle (Prochaska 1996 : 676 ; Schor 1992 : 198). Notre corpus est composé de deux scènes de rue, des vues de la ville d'Alger représentant la Place Randon pour l'une et le Square de la Régence pour l'autre. Notre choix des cartes sera justifié en détail au premier chapitre, car nous montrerons la spécificité de notre corpus par rapport à la production générale d'images sur l'Algérie et par rapport à d'autres cartes postales. Notre corpus provient de la collection de l'Institut Smithsonian, dont la base de données est accessible en ligne. L'Institut détient des archives visuelles importantes sur l'Afrique, grâce au legs de la collection du photographe journaliste Eliot Elisofon⁴. De nombreuses bibliothèques et archives comportent des banques matérielles de cartes postales, permettant à ceux qui peuvent s'y déplacer de voir les objets eux-mêmes. Il existe aussi d'autres sources pour trouver des collections de cartes postales : les sites web personnels ou les blogs qui sont particulièrement nombreux pour la carte postale algérienne. Nous serons donc amenés à puiser dans des ressources diverses au cours de notre travail.

Alger : 1890-1914

Nous nous concentrons sur la période entre 1890 et 1914 parce qu'elle fait coïncider l'essor de la carte postale avec celui de la colonisation européenne en Algérie. L'État français a voulu faire une colonie de peuplement mais, manquant de citoyens métropolitains acceptant d'endurer des conditions hasardeuses, la colonisation de l'Algérie s'est faite en grande partie avec des Espagnols, des Italiens et des Maltais. Regroupées en Algérie, et essentiellement concentrées dans les grandes villes (Alger, Oran) au tournant du 20^e siècle, ces populations européennes se sont mélangées avec la communauté française pour créer une identité propre, qui sera plus tard

³ En anglais : « views ».

⁴ Informations trouvées sur le Site Web du Musée National de l'Art Africain, géré par l'Institut Smithsonian : <http://africa.si.edu/research/archives.html>. Consulté le 3 avril 2013.

appelée « pied-noire »⁵. C'est avant la Première guerre mondiale que la revendication identitaire de cette population a été la plus forte. Durant cette période, les Européens d'Algérie, de première ou de deuxième génération, sont plus nombreux que les Français de souche. Cette population s'identifie comme « algérienne » et revendique une autonomie de la colonie par rapport à la métropole. Après 1914, l'action civilisatrice de l'État français en Algérie prend son effet, mais plus sur cette population européenne que sur la population « indigène », et les Européens d'Algérie sont alors assimilés à l'ordre colonial. L'époque choisie pour notre mémoire est donc une époque charnière en Algérie, qui voit une mixité culturelle et de fortes revendications identitaires se développer.

Il est maintenant nécessaire de bien préciser nos termes. Lorsque nous parlons d'« Européens », nous désignons cette population aux origines mixtes, espagnole, italienne, maltaise, venue s'installer définitivement en Algérie dans la deuxième moitié du 19^e siècle. Parmi cette population, il y avait des Français, mais ils étaient une minorité par rapport aux restes des composantes européennes. Ceux que nous appellerons les « Français » dans ce mémoire, ce sont donc les habitants de la métropole, ou ceux venus pour une courte période en Algérie et gardant un attachement à leur terre natale. Il s'agit de fonctionnaires d'état, en colonie seulement à court terme, ou de touristes. Les « Pieds-noirs » sont les descendants de la population européenne, mais qui s'est assimilée. Dans notre terminologie, il ne faut pas faire l'erreur d'attribuer les mêmes caractéristiques aux Pieds-noirs qu'aux Européens d'Algérie de la période que nous étudions. En effet, la migration européenne s'affaiblit au cours du 20^e siècle, et l'assimilation de l'État français se propage. En 1889, les enfants d'Européens nés en Algérie sont automatiquement naturalisés, permettant à la France d'acquérir enfin la prépondérance numérique de citoyens français en Algérie (Ageron 1990 : 55). Il est donc possible de parler d'une identité européenne seulement durant une période brève : suite à l'achèvement de « la phase d'établissement » pendant laquelle l'immigration fut massive (Baroli 1967 : 117) et avant la dissémination des actions assimilatrices de la France. Durant cette période, les Européens s'identifient eux-mêmes comme « Algériens ». La Première guerre mondiale clôtura la période

⁵ L'origine de ce terme n'est pas claire. Il est apparu un peu avant la guerre d'Indépendance de l'Algérie et l'arrivée abondante de la population pied-noire en France (Leconte 1980 : 237-247). Au début, le terme était utilisé de façon péjorative ; notamment, Pierre Nora (1961) parle de « Français d'Algérie ». Aujourd'hui, l'appellation « Pied-noir » est acceptée comme l'expression courante.

de notre étude, car elle signale la fin du plein essor⁶ de la carte postale ainsi que la naissance du nationalisme algérien (Ageron 1990 : 72-75), nationalisme qui chamboulera progressivement et définitivement la composition communautaire du pays.

La désignation de la population autochtone est aussi compliquée, car l'Algérie est un pays qui a subi plusieurs vagues de colonisation⁷. Le terme « Algériens » est problématique puisqu'il a été approprié pendant un certain temps par les Européens⁸. Utiliser « Arabes » ou « Maures » serait négliger les populations berbères, les Kabyles. Ainsi, par manque d'autre terme, nous avons choisi d'utiliser « Indigènes » pour désigner l'ensemble des communautés non-juives et non-chrétiennes vivant en Algérie à l'arrivée des Français⁹. C'est une appellation rattachée au système colonial, donc nous utilisons l'italique, afin d'alerter nos lecteurs à la connotation de ce terme. Enfin, les Juifs vivant en Algérie ont été considérés officiellement comme *indigènes* jusqu'en 1870¹⁰. Toutefois, par souci de clarté, nous avons décidé de nommer cette minorité de façon plus précise et donc d'utiliser le terme « Juif ». Ces appellations ne sont pas parfaites, mais elles serviront à démontrer notre propos et à comprendre la hiérarchie établie en Algérie entre les communautés. Comme l'explique Daniel Leconte, les Européens d'Algérie sont privilégiés par rapport aux *Indigènes*, mais pas par rapport aux Français de France (1980 : 156). Le statut de la population juive est aussi particulier : initialement considérés comme *indigènes* en 1830, la plupart d'entre eux quitteront l'Algérie à son Indépendance, étant intégrés alors aux masses pieds-noires. Durant le 20^e siècle, les catégories de la population algérienne sont donc dans une configuration changeante.

⁶ Selon Howard Woody (1998 : 42-43), la production de cartes postales est interrompue durant la guerre. Après 1918, des changements à la structure économique de l'industrie provoquent une dégradation de la qualité des images. La production massive des cartes au début du siècle engendre une saturation du marché et les nouveaux magazines et revues imprimés avec images photographiques faisaient concurrence à la carte postale.

⁷ Après la colonisation romaine, le Maghreb est conquis par les Umayyades à la fin du 7^e siècle qui s'avancent jusqu'en Espagne à travers l'Afrique du Nord. Lors de la Reconquista les Maures sont progressivement expulsés de la péninsule Ibérique, suivi par les Juifs. Entre 1515 et 1830, la Régence d'Alger est rattachée à l'Empire Ottoman, jusqu'à la conquête française.

⁸ Certains auteurs, comme Léon Mazzella et Émanuel Sivan utilisent « Pied-noir » pour parler des Européens. Pour Seth Graebner, cet usage est anachronique et il préfère utiliser l'appellation courante à l'époque « Algériens ». Nous trouvons, cependant, qu'aujourd'hui, ce terme prête à confusion.

⁹ Ce terme a le grand désavantage de regrouper des communautés très variées : Arabes, Berbères, M'zabis, Touaregs, etc. Le terme masque donc les différenciations qui se faisaient même au sein du gouvernement français, qui privilégiait notamment les Berbères par rapport aux Arabes. Voir : Patricia M. E. Lorcin, *Imperial identities : stereotyping, prejudice and race in colonial Algeria*, 1995.

¹⁰ Date à laquelle la France, par le décret Crémieux, naturalise en masse tous les Juifs d'Algérie (Prochaska 1996 : 695).

L'historiographie de l'Algérie française se construit encore, poussée par des efforts récents du gouvernement français pour affronter son passé colonial. Notamment, en décembre 2012, une loi française a été passée pour déclarer le 19 mars, jour d'anniversaire du cessez-le-feu en Algérie en 1962, une « journée nationale du souvenir et de recueillement à la mémoire des victimes civiles et militaires de la guerre d'Algérie et des combats en Tunisie et au Maroc. » Le cinquantième anniversaire de l'Indépendance du pays, en 2012, a aussi été l'occasion de nombreuses publications rétrospectives en Algérie (Mandraud 2012). Ces efforts sont toutefois tardifs, et ils ne compensent pas des années de relatif silence. Nabila Oulebsir, spécialiste de la culture et du patrimoine architectural et urbanistique de l'Algérie, a déclaré en 2004 que : « Peu étudiée, boudée par les historiens algériens et par les instances officielles, l'histoire de l'Algérie entre 1830 et 1962 reste à écrire » (4). En effet, la guerre d'Algérie continue à faire tache sur l'histoire de la colonisation française. Elle a été reconnue en tant que telle uniquement en 1999 par le Président Jacques Chirac, la France préférant jusqu'alors les termes bien plus euphémistiques d'« évènements » ou de « troubles ». Plus récemment, en 2008, la guerre d'Algérie était au cœur du débat concernant l'accès aux archives jugées sensibles (Leprince 2008); l'Assemblée nationale abandonnant finalement le projet de loi qui aurait rendu les archives inaccessibles 25 années de plus. Ces complications politiques empêchent le sain développement d'études critiques et soutenues sur l'Algérie coloniale par des chercheurs français et expliquent la grande quantité d'ouvrages publiés sur ce sujet par des chercheurs américains (Patricia Lorcin, Julia Clancy-Smith, David Prochaska, Alec G. Hargreaves). Ils n'ont pas les mêmes complexes politiques par rapport à leur passé national.

Malgré ces difficultés historiographiques concernant l'Algérie coloniale, son étude est extrêmement instructive, spécialement celle de sa capitale, Alger. Selon Zeynep Çelik, Frances Terpak et Julia Clancy-Smith, cette ville offre une « étude de cas particulièrement chargée qui détient des messages universels »¹¹ (2009 : 2). En effet, Alger fut le lieu d'application de tentatives successives de projets urbains français (Çelik 1997 : 7) et fonctionnait comme une sorte de « laboratoire colonial » (Prochaska 1990 : 375). Les innovations mises en place à Alger précédaient parfois même leur application à Paris : le macadam, par exemple, fut introduit d'abord à Alger, et le béton fut utilisé sous l'eau pour la première fois dans l'histoire du monde à Alger en 1840 (Graebner 2007 : 9). Étudier la ville d'Alger, c'est donc appréhender les grandes

¹¹ Version originale : « a particularly charged case-study that carries universal messages ».

lignes de l'histoire de la colonisation française et celles des projets urbains et sociaux appliquées tant en métropole qu'en colonie. Par ailleurs, la période spécifique de notre étude, avec à la fois la multiplicité des composantes de la population (Européens, Français, Kabyles, Arabes, Juifs, etc.), et la mixité au sein de la population européenne, est à rapprocher avec nos villes cosmopolites et mondialisées d'aujourd'hui. Les chercheurs n'hésitent pas, d'ailleurs, à parler de « melting pot algérien » (Ageron 1990 : 54) Il est nécessaire de poursuivre nos recherches sur la colonisation en Algérie, car les anciens pays colonisateurs, s'ils commencent à prendre compte publiquement de leur rôle colonial passé, ne se réconcilient toujours pas avec l'immigration venant des anciennes colonies ni avec l'existence d'un néocolonialisme actuel. Si l'on considère l'intervention récente de la France au Mali, les conséquences et les ramifications d'un tel néocolonialisme ne sont pas à négliger.

Plan du mémoire

Notre sujet de mémoire s'insère au sein de courants actuels dans la recherche sur la carte postale coloniale et sur l'Algérie entre 1830 et 1962. Nous nous concentrerons, dans ce mémoire, sur une période très restreinte, 1890-1914, et sur un lieu précis, la ville d'Alger. En analysant deux cartes postales de scènes de rues de la ville, nous montrerons, dans un premier temps, comment ces cartes se rattachent aux Européens d'Algérie. Nous souhaitons répondre à un manque dans la recherche sur la carte postale algérienne qui ne considère pas explicitement, ni de façon approfondie, les Européens comme des consommateurs de ces cartes. Dans un deuxième temps, nous considérerons la position des Européens d'Algérie par rapport à la métropole et au contexte colonial en général. Nous verrons comment la carte postale, et précisément les images de scènes de rues, fonctionnent dans des relations de pouvoir inégaux entre métropole et capitale coloniale et si les cartes renforcent le pouvoir dominant ou peuvent être récupérées de façon subversive. Nos cartes, qui pourtant semblent objectives, mettent en œuvre certaines stratégies visuelles. Nos conclusions à ce sujet seront multiples, car la carte postale est un médium qui peut servir plusieurs acteurs à la fois.

Notre méthodologie est apparente dans l'organisation de nos chapitres. Dans le premier, nous ferons une description approfondie de nos deux cartes postales. À travers cette description, nous serons amenés à voir la spécificité de nos cartes par rapport à la production de la carte

postale en général. Pour ce faire, nous exploiterons la base de données du Smithsonian, mais nous nous référerons aussi à certains blogs personnels, pour créer une archive virtuelle du plus grand nombre de cartes numérisées possibles. La combinaison des sources d'archives permettra aussi de pallier en partie aux restrictions et aux manques de chacune d'entre elles. Ensuite, nous comparerons nos cartes à la production visuelle sur l'Algérie au sens large : peinture, lithographie et photographie. Nous montrerons que nos cartes ne représentent pas les mêmes stéréotypes orientalistes typiques que la majorité des représentations visuelles de l'époque, mais plutôt une mixité communautaire dans les espaces publics de la ville.

Le deuxième chapitre servira à prouver que les Européens d'Algérie auraient constitué une demande pour de telles cartes. Nous donnerons d'abord les caractéristiques de la carte postale locale, qui a été étudiée dans plusieurs contextes, mais pas celui de l'Algérie ; et nous expliquerons comment Alger entre 1890 et 1914 fut un lieu propice pour une telle production. Ensuite, nous ferons une analyse comparative entre notre corpus et le feuilleton *Cagayous*, une historiette extrêmement populaire durant cette même période. Ce feuilleton est l'exemple le mieux documenté de production culturelle qui a trait aux Européens d'Algérie. Ainsi, en montrant les similarités entre notre corpus et *Cagayous* nous avançons qu'ils visent tous les deux les mêmes consommateurs, les Européens. Nous verrons que les rapprochements sont nombreux, tant dans l'importance accordée à la rue que dans la façon de représenter les relations intercommunautaires.

Au troisième chapitre, nous nous permettrons de sortir du contexte strictement algérois. Après avoir démontré le rattachement de notre corpus au local, nous remettrons en question l'objectivité de nos cartes postales. Nous montrerons que nos cartes postales, qui semblent être moins stéréotypées que les images orientalistes, sont toutefois inscrites dans des relations de pouvoir entre la France et la colonie. Ce chapitre analysera alors trois stratégies de représentation à l'œuvre dans ce contexte.

Tout d'abord, nous ferons une comparaison de notre corpus avec le genre de la photographie de rue (*street photography*) pour analyser le regard et la figure du

flâneur/photographe¹². Nous verrons alors que le regard de cette figure n'est pas innocent. Deuxièmement, nous élargirons l'idée du regard avec non plus celui du photographe/flâneur, mais avec celui d'un pouvoir contrôleur, plus omniscient. Nous avancerons l'hypothèse d'une vision panoptique dans nos cartes postales, en nous basant sur les théories de Michel Foucault (1975) à propos de la surveillance dans les prisons. La structure du panoptique permet au pouvoir de voir ses sujets sans être vu. Nous montrerons qu'à Alger, comme dans le Paris haussmannien, la réorganisation de l'espace urbain a servi un tel pouvoir dominant et contrôleur, désireux de surveiller la population. La représentation de cet espace public réorganisé dans des cartes postales envoyées massivement à travers le monde, confirme le rapprochement entre vision, représentation et surveillance.

Cependant, la carte postale est un médium difficilement contrôlable par un pouvoir quelconque, par sa multiplicité même et la diversité des consommateurs visés. Troisièmement, donc, nous avancerons l'hypothèse du regard subversif dans les cartes postales, en faisant référence à Homi Bhabha. Cet auteur offre une conception divergente de celle de Foucault, car il considère les stratégies de subversion du pouvoir colonial (1994). Nous tenterons de montrer que les scènes de rues hybrides, où figurent Européens et Musulmans, femme voilées et homme cravatés, échappent aux préconceptions coloniales qui opposent Français et Musulmans, et subvertissent les canons visuels orientalistes détaillés au premier chapitre. Cette section permettra de voir que la vision panoptique totalitaire peut être subvertie, mais uniquement de façon limitée dans nos images. Enfin, pour conclure, nous nous pencherons sur l'aspect émotif de la carte postale, le *plaisir de la carte*, car c'est un aspect qui est délaissé par les théories que nous avons appliquées au cours du chapitre. Nous montrerons comment ce plaisir répond particulièrement bien à la nostalgie vécue par Européens d'antan et les Pieds-noirs aujourd'hui.

Tendances actuelles et ouvertures

L'étude de la carte postale qui se répand progressivement dans les sphères universitaires nous semble importante pour le sujet de la colonisation française en Algérie. Trop souvent gênée par

¹² La comparaison avec la photographie de rue est anachronique si l'on ne considère que la production d'Henri Cartier-Bresson et ses contemporains, mais il y a aussi Eugène Atget (1857-1927) et les photographes du Paris d'Hausmann comme Charles Marville (1813-1879). Certains concepts peuvent donc servir à l'analyse de nos cartes. Voir la première partie « Eugène Atget and the 20th Century » dans Colin WESTERBECK et Joel MEYEROWITZ (2004), *Bystander : A History of Street Photography*, Boston : Little, Brown.

la mauvaise conscience coloniale ou les rancunes des anciens colonisés, la recherche sur la colonisation algérienne pourrait avancer grâce à l'étude de la carte postale, de ses spécificités et des difficultés d'interprétation qu'elle pose. Les Européens d'Algérie, par leur statut ambigu, remettent en question les théories postcoloniales traditionnelles. En combinant les apports théoriques et en exploitant un contexte extrêmement spécifique, il est parfois possible d'offrir une interprétation qui dénonce un pouvoir dominant, tout en laissant place à la possibilité d'instances de subversion par des individus. Le moment d'aborder ce sujet est particulièrement propice puisque l'Algérie vient de fêter le cinquantième anniversaire de son Indépendance et que c'est celui du départ massif de la minorité française, européenne et juive. L'examen d'images à grande circulation qui témoignent du régime colonial permet de revenir sur le passé douloureux de ce pays et sur les circonstances particulières de son peuplement par des Européens.

Notre étude s'inscrit par ce biais dans les développements récents de la théorie postcoloniale. Il n'est plus seulement question de représentations occidentales stéréotypées traitant de « l'orient imaginaire »¹³ ; les chercheurs postcoloniaux incluent maintenant les colonies comme des sites de production et de réception des œuvres. L'ouvrage édité par Jill Beaulieu et Mary Roberts, *Orientalism's Interlocutors : Painting, Architecture, Photography* (2002), est exemplaire à ce sujet. Les auteurs plaident en faveur d'une compréhension plus diversifiée des rapports coloniaux, expliquant que la production visuelle orientaliste ne renforce pas toujours une politique impérialiste. Ils conçoivent l'interaction entre colonisateur et colonisé comme un échange dynamique, qui ne se fait pas sur des termes égaux, mais à travers lequel les deux acteurs négocient des intérêts divergents. Seth Graebner note qu'en études littéraires il existe un développement similaire (2007 : 7). Depuis les années 1990 les critiques s'intéressent à la fiction provenant des colonies françaises, d'auteurs locaux - d'où la popularité de *Cagayous*. Selon Graebner, cette tendance est « corrective », puisqu'elle rectifie une vision trop étroite des genres de productions possibles en colonie. Ce mémoire se veut une continuation de telles préoccupations, car le cas des Européens d'Algérie répond particulièrement bien à cette ouverture des points de vue. Il rajoute un troisième pôle dans la dynamique entre Français et *Indigènes* qui nous oblige à revoir les limites de l'application de la théorie postcoloniale. Les outils de l'historien de l'art ne peuvent en sortir que plus pointus.

¹³ Voir : Linda NOCHLIN (1989). « The Imaginary Orient » dans *The Politics of Vision : Essays on 19th century art and society*, New York : Harper and Row.

Ce mémoire s'inscrit aussi au sein d'études sur la photographie qui interrogent le fonctionnement du genre et son utilité pour la recherche historique. Dans un premier temps, nous exploitons nos cartes comme des documents historiques, des images qui témoignent du contexte local d'Alger au début du 20^e siècle. Au troisième chapitre, nous remettons en question l'objectivité des images en explorant différentes stratégies de représentation. Le médium de la carte postale est particulièrement apte à explorer la capacité de la photographie à révéler des informations historiques. C'est pourquoi, selon Christraud Geary, « de toutes les formes de représentation visuelle, les chercheurs postmodernistes manifestent le plus grand intérêt pour les cartes postales, les ultimes "stéréotypes figés" et la plus grande énigme quant à l'utilisation de matériaux photographiques comme ressources historiques »¹⁴ (1991 : 38). Les cartes postales sont des sources inestimables, mais très complexes qui doivent être mises en doute. Elles répondent donc aux préconisations d'une nouvelle conception de la discipline d'histoire de l'art¹⁵, une histoire de l'art sociale, qui s'intéresse au contexte de production, en demandant non pas « *what does it mean ?* », mais « *how does it work ?* » (David Prochaska 2001 : 383).

L'étude de corpus photographiques, en particulier lorsqu'il s'agit de médiums à très grande distribution comme les cartes postales, informe notre façon d'interagir avec le monde actuel saturé d'images de tous genres, parmi lesquelles la photographie prédomine. Le débat entre l'interprétation de la carte postale photographique comme document ou comme idéologie est une discussion sans issue claire. Nous tenterons ici d'offrir des interprétations complémentaires : Dans notre deuxième chapitre nous nous pencherons sur la carte postale comme un document qui témoigne de l'identité naissante des Européens à Alger. Puis, au troisième chapitre, nous analyserons comment des images d'espaces publics peuvent représenter des visions idéologiques divergentes. Ainsi, les cartes postales présentent aux chercheurs des problèmes qui sont de plus en plus récurrents dans nos sociétés mondialisées où de nombreuses images circulent de façon instantanée à tout moment sur le web. L'achat, l'envoi et la collection de cartes postales au début du 20^e siècle offre bien des similarités à notre culture de l'image

¹⁴ Version originale : « among all forms of visual representation, postmodernist scholars show the greatest interest in postcards, the ultimate "frozen stereotypes" and the greatest enigma when it comes to using photographic materials as historical sources ».

¹⁵ En anglais on parle de « New Art History » qui se définit comme des « méthodologies révisionnistes » apparues dans les années 1970 autour de quelques principes généraux incluant le structuralisme, le féminisme et l'histoire sociale marxiste. Voir : SORENSEN, Lee (2002). « Foreign Universities » et « An Outline of the History of Art History » sur le site web Dictionary of Art Historians, [En ligne], <http://www.dictionaryofarthistorians.org/historiography.html> et <http://www.dictionaryofarthistorians.org/historiography.html>. Consulté le 5 avril 2013.

publique actuelle. Dans de tels réseaux de transmission et de réception de photographies, que ce soit avec des photos numériques sur Twitter et Facebook, des cartes postales numérisées sur des blogs personnels, ou des collections de cartes en albums à la mode des bourgeois(e)s d'antan, les acteurs/voyeurs qui influencent par leur regard le sens donné aux images se multiplient, et les possibilités d'appropriation et de réappropriation sont devenues innombrables.

I. CARTES POSTALES D'ALGER : DES SCÈNES DE LA VILLE

Ce premier chapitre traite du corpus d'étude qui est composé de deux cartes postales. Nous ferons, tout d'abord, une description détaillée de chaque carte comprenant : l'analyse des informations fournies par le site d'archives du Smithsonian, une description visuelle des images, des informations historiques quant aux sites représentés et, enfin, des comparaisons avec d'autres cartes postales similaires. Cette première partie nous permettra de voir les caractéristiques communes aux deux cartes. Nous serons amenées à exploiter les informations du site d'archives, mais aussi à puiser dans d'autres ressources, comme les blogs, afin de remettre notre corpus dans son contexte de production et faire des comparaisons avec d'autres cartes postales algériennes. Ainsi, dans la deuxième partie du chapitre nous décrirons aussi la collection de cartes postales du Smithsonian et montrerons comment notre corpus d'étude répond, ou pas, aux tendances générales de cette collection. Enfin, dans la troisième partie du chapitre, nous comparerons nos cartes à d'autres média visuels qui ont servi à représenter Alger. En utilisant des exemples spécifiques de peintures, de lithographies et de photographies, on verra comment notre corpus s'insère au sein de cette production culturelle. Ce premier chapitre se veut donc une analyse approfondie de notre corpus qui fait émerger, à partir de l'objet d'étude, la particularité de nos deux cartes postales et les questions alimentant les grandes problématiques de notre recherche.

ALGER - La Place Randon et la Rue Marengo

Les objets de notre corpus proviennent des archives de la collection Eliot Elisofon du *National Museum of African Art*, qui fait partie de l'Institut Smithsonian. La première carte postale est une collotypie¹⁶ de 9 par 14 centimètres de dimensions ; elle s'intitule *La Place Randon et la Rue*

¹⁶ La collotypie est un processus photo-lithographique élaboré par Alphonse Louis Poitevin, un chimiste français, en 1856. Le résultat est une image avec de riches tonalités qui ne s'estompe pas avec le temps (Rosenblum 1997 : 34).

Marengo (figure 1). C'est une carte postale photographique coloriée ; les couleurs ont probablement été ajoutées par quelqu'un d'autre que le photographe/éditeur¹⁷.

L'éditeur de la carte postale nous est uniquement indiqué sous forme d'initiales : E.S. Il n'existe pas d'autres cartes dans les archives Eliot Elisofon de cet éditeur, ni de référence à un éditeur avec ces initiales dans les ouvrages portant sur la photographie à Alger. Cependant, il est possible de trouver des cartes de cet éditeur sur d'autres sites internet. Une première source où nous avons pu en trouver est un Wikilivre sur la photographie (2012). Ce livre cite E.S. comme un éditeur spécialisé dans la carte postale, sans aucune autre information ; par contre, 11 cartes postales de cet éditeur sont présentées. Elles sont toutes de Mauresques, majoritairement marocaines (figure 2). En cherchant sur des blogs, on trouve une production plus variée de cartes postales d'E.S., certaines représentant la ville d'Alger (figures 3.1-3.4), ou encore la prochaine carte postale de la même série éditée par E.S. La carte de la Place Randon, avec les précisions « 1221- ALGER », nous indique qu'elle est la 1221^e carte dans une série sur la ville. La carte #1222 dans la série montre la Rue Randon, une vue à quelques pas de la précédente (figure 4). Comme la nôtre, elle est coloriée. Bien que nous ne puissions pas connaître le nombre total d'exemplaires publiés de notre carte, la comparaison avec d'autres exemples d'E.S. permet de voir que notre carte postale de la Place Randon n'est pas un cas isolé dans la production algérienne ; il existe d'autres cartes du même éditeur et elle fait partie d'une série.

La carte postale de notre corpus est datée 1905 par le centre d'archives, mais aucune date n'est inscrite sur la carte, donc elle n'est qu'approximative¹⁸. Il n'y a pas de timbre sur le recto de la carte postale, mais il était parfois placé sur le verso ou sur une enveloppe. Le site du

¹⁷ Au début du 20^e siècle, la mise en couleur se faisait soit par aérophotographie, qui permet une plus grande variation dans les couleurs, soit par le « procédé du patron » (Ripert, Frère, Forestier 1983 : 51-52). Pour ce dernier, il fallait utiliser plusieurs pochoirs qui limitaient la zone à colorier. Chaque carte pouvait donc recevoir plusieurs couleurs, en utilisant un patron différent pour chaque couleur. Le procédé était commun, car même si le coloriage se faisait à la main, la main d'œuvre « essentiellement féminine était bon marché. » Ripert, Frère et Forestier parlent d'un contexte européen, ils ne précisent donc pas si la main d'œuvre pouvait être féminine et *indigène* en colonie. Toutefois, considérant que tous les éditeurs photographiques répertoriés à Alger sont des hommes, nous pouvons supposer que, afin de ne pas bouleverser les codes sociaux, leur main d'œuvre féminine aurait été européenne.

¹⁸ Dans une conférence intitulée « Local Space/Global Visions: Archives, Networks, and Visual Geography Around 1900 », Shelley Rice décrit les problèmes de recherches sur la carte postale du début du 20^e siècle : un « *death of the author* » (mort de l'auteur) ainsi qu'un effondrement temporel. Les grandes maisons de production ont racheté la totalité de certains petits studios locaux rendant la tâche difficile aux chercheurs pour trouver le photographe ou le studio d'origine. De même, une même image est utilisée plusieurs fois pour les cartes postales, parfois des années après la prise du cliché. Les dates données sur les sites d'archives et sur les cartes elle-même sont les dates de production, et elles ne correspondent pas à la date de la prise de l'image. Shelley Rice (2013), « Local Space/Global Visions: Archives, Networks, and Visual Geography Around 1900 », *Speaking of Photography, série de conférences organisées par l'Université Concordia*, Montréal, 15 mars 2013.

Smithsonian retranscrit les messages du verso, s'ils existent, ce qui n'est pas le cas ici. Ainsi, nous ne pouvons pas savoir si cette carte a été envoyée dans une enveloppe, avec un message transcrit à part, ou si elle a été gardée pour une collection privée dès le départ.

Les informations factuelles données sur les sites d'archives ne donnent pas une description détaillée des cartes ; nous ferons donc une analyse visuelle des images dans cette section. La scène se passe dans la rue, dans une ouverture qui n'est pas très grande, mais qui est tout de même plus large que la rue Marengo, légèrement courbée, qui continue devant nous. C'est une vue urbaine. Le lieu montré n'est pas la Haute Casbah, quartier de la vieille ville densément peuplé surtout d'*Indigènes*, avec des rues sinueuses (figure 5). Cet espace public ne se situe pas non plus dans les quartiers français plus nouveaux, avec de grands boulevards, des arcades et des bâtiments de la fonction publique (figure 6). La carte postale montre une partie de la Basse Casbah qui, historiquement, comportait les secteurs marchands de la ville ottomane, mais suite à l'invasion française, se faisait de plus en plus récupérer par les colonisateurs (Prochaska 2003 : 133). Ainsi, les immeubles bâtis autour de la Place Randon, avec des balcons en fer forgé, rappellent l'architecture européenne. Certains signes connotent la francité ou l'occidental, alors que d'autres l'exotisme. Les balcons et l'architecture en arcades semblent témoigner d'un climat ambiant chaud, mais la publicité pour l'« Horlogerie » est non seulement écrite en français, mais avec une typographie typique du 19^e siècle. L'exotisme est connoté par la lumière ensoleillée de la photographie, mais aussi par les habits des *Indigènes* : les voiles des femmes et la djellaba de l'homme au premier plan.

Nous pouvons voir que beaucoup de personnes fréquentent ce lieu, à la fois *Indigènes* et Européens. Il y a plusieurs jeunes filles (trois au centre de l'image), mais aussi des adultes. Des femmes voilées se trouvent à droite et au premier plan, en rose. Un homme portant un grand sac sur son épaule au centre de la carte est aussi habillé à la manière *indigène*. Les Français ou Européens dans la photo semblent, pour la plupart, être de classe ouvrière, notamment les femmes marchandes à gauche. Elles sont habillées dans des vêtements utilitaires avec de grands chapeaux pour se protéger du soleil. Par contre, on peut aussi distinguer une femme bien habillée, dans une robe jaune, qui s'éloigne de nous pour descendre la rue Marengo (au centre de l'image). À première vue, la population présente dans cet espace semble être mixte socialement

et ethniquement, mais à dominance féminine, car il y a plus de femmes que d'hommes dans l'image.

Il y a dans la carte postale beaucoup de mouvement causé par le déplacement des personnes représentées. Elles marchent le long de la rue Marengo, s'approchant ou s'éloignant du photographe. Seuls les vendeurs à gauche de l'image et un homme à l'extrême droite ne sont pas en mouvement. L'étalage des marchands attire l'œil des passants, ce qui engendre un mouvement horizontal dans la photographie, par un jeu de regards croisés. Les personnes s'éloignant des étalages et le regard des marchands vers le centre de l'image accentuent le mouvement horizontal. Le double mouvement, vertical (le long de la rue) et horizontal (l'attraction des stands), anime la carte postale et captive le spectateur. Il est difficile de savoir où regarder en premier. Notre point de vue est légèrement au-dessus de la rue, ce qui nous permet d'avoir une conscience aigüe de ces détails et de pouvoir les contempler à notre guise. Le spectateur a l'impression de regarder une scène active et changeante de la vie quotidienne dans une ville coloniale.

Nous pouvons maintenant compléter notre description de la carte avec des informations précises sur la Place Randon et la Rue Marengo pour mieux comprendre la diversité ethnique de la ville d'Alger. Les rues Marengo et Randon sont la continuation l'une de l'autre dans un axe qui coupe la ville d'ouest en est (voir plan, figure 7). L'axe, selon la catégorisation d'un autre plan (figure 8) divise la « zone mixte (maisons mauresques et maisons européennes) » de la « zone où se retrouvent toutes les caractéristiques de la ville indigène », c'est-à-dire la Haute Casbah de la Basse Casbah. La vue dans notre carte postale se trouve donc à la jonction des rues Marengo et Randon. Ces rues ont été intégrées à l'espace urbain en 1845-55 (Çelik 1997 : 37). La Place Randon était aussi appelée la Place Rabbin Bloch, comme on peut le constater sur les deux plans, parce qu'elle se situe immédiatement devant la synagogue du même nom.

La synagogue se situe donc juste derrière le photographe de notre carte postale, à gauche. Il existe très peu de représentations de la synagogue (figures 9.1 et 9.2), en cartes postales ou ailleurs ; dans la collection du Smithsonian, il n'y en a aucune. Il est remarquable que le photographe de la carte postale de notre corpus ait choisi de prendre une photo de la rue et du marché, alors qu'une grande synagogue, souvent désignée comme « *La synagogue* »¹⁹, se

¹⁹ Voir: Jean-Luc Allouche et coll., *Les Juifs d'Algérie : images & textes*, 1987.

trouvait derrière lui. Certaines de ces personnes sont peut-être juives²⁰. En effet, les images du livre de Jean-Luc Allouche, *Les Juifs d'Algérie*, confirment que cette population pouvait ne pas se distinguer, sur le plan vestimentaire, des Européens/Français, comme on peut le voir dans la figure 10. Ces éléments de contexte sur la situation coloniale à Alger nous indiquent que la mixité sociale va au-delà de ce que nous avons initialement pu observer. Les Européens en Algérie ainsi que les Juifs rendent la binarité colonisé/colon problématique. Les cartes postales de scènes de rue sont particulièrement intéressantes à cet égard. Comme nous l'avons vu avec cet historique de la Place Randon, la ville coloniale est régie par des zones érigées sur des lignes parfois ethniques qui toutefois n'empêchent pas le chevauchement des populations dans la rue.

Nous allons maintenant comparer notre carte à d'autres exemples de cartes postales, pour voir si la Place Randon est toujours représentée de la même façon. Dans la collection Eliot Elisofon, il n'existe pas d'autres cartes postales de la Place Randon ; cependant il en existe sur d'autres sites, notamment des blogs personnels et des sites de ventes aux enchères. La photographie de la carte postale de notre corpus a été utilisée dans d'autres cartes postales par des éditeurs différents. Une même photographie pouvait donc circuler entre plusieurs éditeurs. Il y a, tout d'abord, des versions noir et blanc du même éditeur, E.S. (figures 11.1 et 11.2). Ensuite, il est aussi possible de trouver la même image utilisée par un autre éditeur de cartes postales, Aquaphoto L.V. et Cie²¹, et coloriée de façon différente (figures 12.1-12.3). Ces exemples rendent apparente la prolifération désordonnée et difficilement traçable d'un même cliché photographique dans l'industrie de la carte postale. Une même photographie circulait entre plusieurs éditeurs qui choisissaient de colorier, ou pas, et de façon différente, la même scène de rue, engendrant des cartes postales variables. Il est compliqué de retracer tous les acteurs qui ont participé à la création de chaque carte. En effet, il faut considérer le photographe, l'éditeur et,

²⁰ Selon Benjamin Stora (2006 : 27), la fin du 19^e siècle et le début du 20^e voyaient un changement progressif dans les mœurs de la population juive à Alger ; elle adoptait de plus en plus le vêtement européen. Dans son livre sur cette population, il introduit le sujet avec un portrait photographié de sa famille, dans lequel les différentes générations sont habillées tantôt à la manière *indigène* tantôt à l'europpéenne.

²¹ Cet éditeur était basé à Paris où il se spécialisait dans des vues touristiques (comme celle-ci). C'est un éditeur qui se distingue par son utilisation des couleurs : « Le procédé *Aqua photo, Couleur Naturelles Inaltérables*, est le seul qui donne satisfaction aux artistes, chaque carte est un petit tableau qu'on ne se lasse pas de regarder. Nous possédons les vues de toutes les grandes villes ». Programme publicitaire de l'éditeur trouvé en ligne : Wikilivre sur la photographie, [http://fr.wikibooks.org/wiki/Photographie/Soci%C3%A9t%C3%A9s_et_Organisations/%C3%89diteurs_sp%C3%A9cialis%C3%A9s/Aqua_Photo_\(L%C3%A9opold_Verger_%26_Cie_\)](http://fr.wikibooks.org/wiki/Photographie/Soci%C3%A9t%C3%A9s_et_Organisations/%C3%89diteurs_sp%C3%A9cialis%C3%A9s/Aqua_Photo_(L%C3%A9opold_Verger_%26_Cie_)).

dans certains cas, le coloriste²². Ces difficultés sont amplifiées, dans le cas de l'Algérie, par le grand nombre d'éditeurs qui opéraient à Alger au début du vingtième siècle.

Il existe aussi plusieurs cartes similaires à la nôtre, qui représentent la place Randon, sans utiliser le même cliché photographique. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà vu, il existe des cartes postales de la synagogue (revoir figures 9.1 et 9.2). En deuxième exemple, il y a une carte postale qui s'intitule *Le petit marché arabe* (figure 13). Dans cette image, la synagogue est à peine reconnaissable, puisqu'elle est tronquée. Comme dans notre carte postale, le sujet de celle-ci n'est donc pas le bâtiment religieux, mais le marché. Toutefois, ce n'est pas le même marché qui est représenté ; nous sommes de l'autre côté de la rue. De plus, le marché dans cette carte a une forte présence « arabe », comme indiquée dans le titre, ce qui est moins le cas dans la carte postale de notre corpus. Contrairement à notre scène de marché à dominance féminine, cette carte représente un marché fortement masculin. Il n'y a que deux femmes européennes ou juives à droite, mais elles ne se trouvent pas au premier plan. Cette carte suggérerait qu'il existait plusieurs marchés sur cette même place ou, ne sachant pas la datation exacte des prises photographiques, que le site a servi à des communautés différentes selon l'époque. Les deux possibilités s'expliquent par l'emplacement de ce site dans la Basse Casbah, localisée entre les quartiers résidentiels français et *indigènes*. Enfin, un troisième exemple provient de l'éditeur Neurdein frères, un des producteurs de cartes postales les plus connus en France (figure 14). Cette carte nous permet de mieux visualiser l'espace dans son ensemble. Nous voyons le « petit marché arabe » à droite, la synagogue à gauche, et un grand immeuble avec l'affichage en caractères latins de noms sans résonance française « ZUEREB & GRIMA », en face. Comme toutes les images de cette place, elle est bondée de monde. Ce dernier exemple souligne la mixité culturelle du lieu, avec les trois composantes majeures des populations algéroises représentées dans l'espace public.

À ces cartes postales de la Place Randon, nous pouvons en ajouter certaines montrant les rues adjacentes. Celle de la rue Marengo (figure 15) est surprenante parce qu'on retrouve un homme fort ressemblant à celui qui figure dans notre carte postale de la Place Randon, au centre en premier plan, portant un sac sur son dos. Les cadrages des deux cartes ne sont que très légèrement différents et il est possible que ce soit le même photographe qui ait pris les deux

²² Ces exemples confirment ce que disait Shelley Rice dans sa conférence à propos de la mort de l'auteur dans l'industrie de la carte postale. Voir note #3.

photos²³. Les cartes ne font pas partie de la même série, donc il n'y a pas de raison que quelqu'un reconnaisse le personnage d'une carte à l'autre ; cependant, le sentiment évoqué par cette coïncidence est étrange. Nous avons l'impression de voir l'action de la rue se dérouler devant nous comme dans un folioscope²⁴. Deux autres exemples de cartes postales de la Rue Randon (dont la carte qui constitue la suite de la série, figures 4, 16.1 et 16.2) montrent que cette rue n'est pas représentée de façon différente de la rue Marengo : l'espace public est toujours très animé, par une population mixte, et la rue est marchande. La carte éditée par V.P., comme la carte postale du *Petit marché arabe*, représente majoritairement des *Indigènes* et des hommes. Nous pouvons déceler deux Européens au premier plan, l'un grâce à son chapeau melon et l'autre un peu plus à sa gauche et derrière lui. Ces comparaisons nous permettent de dire que la carte postale de notre corpus ressemble à d'autres de la Place Randon et de ses alentours. L'espace public dans ces cartes est toujours très animé et rempli de personnes de populations mixtes.

ALGER – Square de la Régence

Notre deuxième carte du corpus est de la même taille que la première : 9 par 14 centimètres et c'est aussi une collotypie ; mais, à la différence de la première, elle est monochrome (noir et blanc) (figure 17). La carte s'intitule *Square de la Régence*. Dans un amalgame étrange, la collection s'intitule aussi « Collection Régence »²⁵. L'archive Eliot Elisofon comporte 11 autres cartes de cette collection. La plupart sont des types (figure 18.1), ou des scènes *indigènes* (figure 18.2). Parmi les 11 cartes du Smithsonian de la Collection Régence, il y a trois scènes : une du Jardin d'Essai²⁶ (figure 19.1), une du port (figure 19.2), et celle qui figure dans notre corpus. L'éditeur responsable de la Collection Régence est « A.L. » ou « E.L. », et il est basé à Alger, comme indiqué sur la légende de la carte postale. Le blog de Samir Loucif, *Encyclopédie de la*

²³ Il est possible, aussi, que ces photos aient été modifiées et que la figure qui réapparaît fût ajoutée. Aline Ripert, Claude Frère et Sylvie Forestier expliquent que « le travail de l'imprimeur vient parfois corriger celui du photographe ». Selon eux, « les manipulations optiques et trucages ont connu une fortune telle que, dans l'esprit d'aujourd'hui, ils sont perçus comme un des éléments spécifiques de la carte postale » (1983 : 83-83).

²⁴ Le folioscope est un petit livre imagé. En feuilletant rapidement à travers les pages, le lecteur/spectateur voit les images s'animer, grâce à leur succession rapide. Le folioscope permet donc de tromper l'œil et de faire voir du mouvement dans un défilé d'images figées.

²⁵ La Régence d'Alger est le nom donné à la période ottomane d'Alger (1515 à 1830).

²⁶ Ce sujet a été peint aussi par Auguste Renoir. Voir la deuxième partie du chapitre « Renoir in Algiers : The Landscape Paintings » dans *Renoir and Algeria* (Benjamin 2003 : 64-73).

carte postale ancienne (Alger), comprend aussi un grand nombre de cartes de la Collection Régence, comportant toutes l'indication « Collection Régence – A.L., édit., Alger » (figure 20), exactement comme notre carte avec seulement une initiale qui diffère. Nous supposons qu'il s'agit bien du même studio, possiblement avec un changement de direction, de père en fils peut-être.

Cette carte fait partie d'une série, comme la grande majorité des cartes postales. Celle-ci est le numéro 8, la vue du port serait le numéro 5 et la carte postale du Jardin d'Essai serait le numéro 35, dans une succession de vues des lieux cultes de la ville d'Alger. La description donnée par le Smithsonian est : « Au premier plan vue du square entouré de palmiers et de gens marchant dans la rue, en arrière-plan minaret d'une mosquée »²⁷.

La carte postale du Square de la Régence comporte un message au dos, retranscrit sur le site d'archives :

Mademoiselle Marie - Je ne puis me permettre le tutoiement que j'emploie avec vos sœurs car je les aies connues si petite si petite mais vous une future grande artiste !!!! - Je vous le souhaite de tout cœur maintenant que vous avez un an de plus vous ne pleurez plus aussi facilement vous abimeriez vos yeux - Je vous souhaite une bonne santé et de bons divertissements- Mme Berthe. [*sic*]

Il y a trois autres cartes signées par Mme Berthe dans la collection Smithsonian. La carte postale de la Collection Régence représentant *La Ville, vue de l'Entrée du port* (figure 19.2) comporte la suite d'un message commencé sur une troisième carte postale qui ne figure pas dans la collection du Smithsonian. Le message inscrit sur cette carte orpheline est :

...et nous irons la retrouver quand les hostilités seront terminées - Nous espérons pour le printemps Dieu le voudra j'espère que ce soit finie - elle va très bien maintenant, plus de maux de tête elle a grossie de 10 kilos en 4 mois- Ma mère est avec elle qui également à une très belle santé malgré ses 79 ans qu'elle porte bien légèrement- elle a un caractère très ferme c'est une petite vieille bien épatante - mon mari a toujours ses occupations comme il s'ennuit de sa fille c'est un grand sacrifice mais il le fallait - Donnez-moi bien vite de vos nouvelles et recevez ainsi qu'à Mr. Jean mon meilleur souvenir et de bons baisers. [*sic*]

Les deux autres cartes comportent des messages similaires, adressés à une même « Sophie ». Il reste toutefois extrêmement difficile de tirer des conclusions à partir de ces messages. Lorsque

²⁷ Version originale : « In the foreground view of square surrounded by palm trees and people walking in the street, in the background minaret of a mosque. »

des chercheurs exploitent les messages au dos de cartes postales, c'est parce que les messages font référence à l'image au recto²⁸. Ce n'est pas le cas avec Mme Berthe donc nous ne nous hasarderons pas à tirer des conclusions uniquement à partir de ces messages.

Ce que nous voyons dans la vue du Square de la Régence, est l'intersection de deux rues dans un lieu marchand. La lumière du jour crée l'impression d'être en matinée, ce qui est corroboré par l'heure de l'horloge figurant sur le minaret : 10 h 35. Tout comme à la Place Randon, ce lieu comporte des signes européens/français et des signes *indigènes/exotiques*. D'une part, le soleil, le minaret, les palmiers et les hommes en burnous connotent l'exotisme du lieu. Ces signes sont ostensibles : le photographe s'est placé afin d'inclure le minaret, sans que les palmiers ou l'architecture autour le cachent. D'autre part, les immeubles aux arcades semblent français, ou du moins européens – nous pouvons penser à la Rue Rivoli à Paris (Çelik 2008 : 72). Nous retrouvons, dans cette carte postale aussi, des bouts d'écriture que nous pouvons en partie reconstituer : Hôtel de la Régence et Café Apollon, ainsi qu'un « RDAN » énigmatique. Ces enseignes nous offrent des précisions sur le lieu représenté, mais aussi connotent l'espace comme colonisé. Surtout, l'horloge vient littéralement vandaliser la façade du minaret pour y inscrire le temps occidental et symboliser la domination sur la religion musulmane (Nabila Oulebsir 2003 : 106).

Malgré cette dichotomie entre les signes français et les signes exotiques, le plan de la rue comporte des espaces beaucoup plus fluides. En effet, on voit l'architecture occidentale en haut, au-dessus des palmiers, mais au niveau des personnes qui déambulent, il y a beaucoup d'arcades et des espaces qui ne sont ni à l'intérieur, ni à l'extérieur. Cette impression n'est peut-être que due au fait que les palmiers cachent une grande partie des immeubles à notre vue. Il reste que la population qui déambule dans la rue est très mixte aussi. Des *Indigènes* et des Européens partagent ces espaces. Contrairement à notre carte de la Place Randon, le square dans celle-ci est occupé presque exclusivement par des hommes. Nous avons donc deux espaces marchands qui comportent des populations mixtes. Le Square de la Régence en particulier, avec les arcades, offre des espaces périphériques à la place publique qui sont plus transitoires ; un passage facile se fait entre intérieur et extérieur.

²⁸ Voir notamment Brooke Baldwin « On the Verso: Postcard Messages as a Key to Popular Prejudices » (1988) et Richard Wall « Family Relationships in Comic Postcards 1900-1930 » (2007).

Comme dans l'image de la Place Randon, la carte postale du Square de la Régence comporte un double mouvement, de l'arrière vers l'avant de la carte (le long de la rue qui se dirige vers le minaret), ainsi que de droite à gauche (le long de la rue au premier plan). Le croisement est rendu explicite par l'intersection des deux rues dans lesquelles des passants se promènent. Par le revêtement de la route et les habits des passants, le quartier apparaît aussi plus aisé. Les personnes représentées semblent faire leurs courses au stand qui est au centre, mais l'activité est moins pressée que dans l'image de la Place Randon. Nous avons l'impression que ce sont des activités de tous les jours.

Il n'est pas difficile de trouver l'emplacement de ce lieu sur un plan, dès que nous savons que le Square de la Régence est adjacent à la Place du Gouvernement, la plus grande place à Alger (figure 21). L'Hôtel de la Régence se trouve au coin de la Rue Bab-el-Oued et de la Rue de la Marine. Le photographe de notre carte postale se trouvait donc sur la Rue Bab-el-Oued et prenait en photo le début de la Rue de la Marine. Cette intersection représente un des premiers grands projets des urbanistes français en Algérie, qui ont commencé avec la création de la Place du Gouvernement et trois grands axes : la Rue Bab-Azoun, la Rue Bab-el-Oued et la Rue de la Marine. La Place du Gouvernement avait une fonction essentiellement militaire au début ; en effet, elle était nommée tout d'abord Place d'Armes, avant d'être rebaptisée (Çelik 2008 : 72). Elle a été créée seulement après la construction d'un étage de voûtes qui élevait le terre-plein existant durant la période turque, créant « un immense belvédère sur la mer » (Vidal-Bué 2000 : 135). Ces trois rues délimitent le quartier de la Marine, lieu de nombreux projets urbanistiques durant la période de la colonisation française à Alger. Une fois la conquête de l'Algérie finie, avec un nombre croissant de colons venus de France et d'Europe, la Place du Gouvernement est devenu un lieu chic de la ville. Marion Vidal-Bué (29) explique qu'il y avait des cafés élégants à l'Hôtel de la Régence et à l'Hôtel Apollon ainsi que de grandes librairies le long de la place, dont la Bastide Jourdan. Ces deux hôtels figurent dans notre carte postale et la partie de l'enseigne énigmatique « RDAN » désignerait la librairie.

Le minaret qu'on aperçoit au loin est celui de la Mosquée Al-Jami' al-Jadid, connue aussi sous le nom de Mosquée de la Pêcherie. Elevée en 1660, elle était menacée par plusieurs plans successifs pour aménager le quartier de la Marine, mais a finalement été conservée (Celik 2008 :

146)²⁹. L'horloge a été rajoutée en 1852 dans un « acte flagrant de laïcité »³⁰, selon Celik, car il incarne l'appropriation du symbole le plus proéminent de la culture précoloniale (2008 : 146). Dans notre carte postale, nous avons donc un lieu central de la ville, le quartier de la Marine, mais ce lieu est tout de même excentré de la Place du Gouvernement. C'est un point qui rapproche les deux cartes de notre corpus : tout comme le photographe de la Place Randon a choisi de montrer autre chose que la synagogue, le photographe du Square de la Régence trouve pertinent de montrer les alentours de la place, et pas seulement la Place du Gouvernement elle-même.

Il existe une pléthore de cartes postales du complexe Place du Gouvernement-Mosquée de la Pêcherie. À part le corpus de cartes postales de la Casbah, et celui des vues générales ou du port, ces deux sites sont parmi les plus souvent représentés à Alger³¹. Les figures 22.1-22.4 sont des cartes postales montrant la mosquée. La majorité de ces cartes sont des vues aériennes (figures 23.1-23.3), mais il existe certaines photographies qui ont été prises au niveau visuel humain (figures 24.1-24.3). Les vues aériennes ne montrent pas l'atmosphère, l'ambiance de l'espace public de près, mais son ampleur, sa splendeur. Les prises rapprochées du sol transmettent mieux l'ambiance du lieu, notamment l'atmosphère d'une fête en musique. Toutefois, l'aspect grandiose reste toujours présent, car la place demeure le sujet principal de la carte postale, et rien que son nom signifie bien l'importance de cet espace pour la ville. Ainsi, bien qu'immédiatement adjacente au Square de la Régence, la Place du Gouvernement et ses cartes postales ne semblent pas puiser dans les mêmes stratégies visuelles que celles employées dans la carte postale du Square de la Régence.

Des cartes postales de l'Hôtel de la Régence montrent plus spécifiquement le lieu qui est représenté dans notre cas d'étude. Les palmiers situés directement devant l'hôtel sautent aux yeux (figure 25). De nouveau, la vue aérienne ne suscite pas le même effet chez le spectateur.

²⁹ Selon la légende, le plan cruciforme de la mosquée aurait été choisi par un esclave chrétien, mais les faits indiqueraient plutôt que le musulman El Hadj Habib, fut le maître d'œuvre (Vidal-Bué 2000 : 160) et que les Ottomans, commanditaires, voulaient se distinguer de leurs prédécesseurs arabes en utilisant la Basilique Ste Sophie comme modèle.

³⁰ Version originale : « blatant act of secularism ».

³¹ Cette tendance transparaît sur le site de Samir Loucif : Casbah (52 cartes) ; vue générale (39 cartes) ; Place du Gouvernement (38 cartes) ; Mosquée de la Pêcherie (28 cartes). Parmi les autres sites bien représentés sur le blog il y a aussi : le Boulevard de la République (49) ; le quartier Bab-el-Oued (45) ; l'Amirauté (45) ; le port (38) ; la Rue d'Isly (38) ; la Rue Michelet (29) ; la Rue de Constantine (28) ; et le Square Bresson (28).

Une vue horizontale, comme dans les exemples 26.1 et 26.2, est plus proche de notre cas d'étude, car la proximité des personnes et l'impression que nous avons d'immersion dans leurs activités quotidiennes n'est pas présente dans la vue aérienne. La particularité de notre cas d'étude n'est donc pas seulement dans sa situation excentrée de la Place du Gouvernement, mais aussi dans l'angle de prise de la photographie.

Le sujet principal des cartes postales est moins évident lorsque ce n'est ni l'hôtel, ni la place ou la mosquée qui est représenté. Plusieurs cartes soulignent l'importance des palmiers dans leurs titres : *Alger-Palmiers-Place du Gouvernement*, *Palmiers-Place du Gouvernement* et *Sous les palmiers de la Régence* (figures 27.1-27.3). La carte intitulée *Palmiers- Place du Gouvernement* ne montre pas la Place du Gouvernement du tout ; la scène ressemble, en fait, fortement à celle de notre corpus. L'insistance sur les palmiers de cet espace public est remarquable, car ils n'ont pas toujours arboré le square. Ces palmiers ont remplacé des sapins (Vidal-Bué 2000 : 135), arbres qui font la bordure aussi de la Place du Gouvernement. Au square uniquement, les sapins ont été remplacés par des palmiers dans un acte de relégation similaire à celui de rendre la Mosquée de la Pêcherie adjacente à la place³². Ces signes ostensiblement musulmans/exotiques (palmiers, mosquée) et non français, ne peuvent que se trouver aux contours, dans les marges, de la Place du Gouvernement, le bastion de l'Alger français.

Il existe donc de nombreuses cartes postales de la fameuse Place du Gouvernement et de la Mosquée, mais les cartes montrant uniquement le Square de la Régence sont plus difficilement trouvables. Nous avons rencontré une autre carte intitulée *Square de la Régence*, d'un autre éditeur (figure 28). Cette carte ressemble beaucoup à la nôtre, elle a été prise d'un point de vue qui n'est que légèrement différent. D'autres cartes ont une image similaire, sans porter de référence au Square de la Régence dans leurs légendes. L'une d'entre elles indique que le marché au Square de la Régence est un marché aux fleurs (figure 29). Pour prendre ce cliché, le photographe s'était un peu plus avancé le long de la Rue de la Marine. Finalement, une autre carte postale, intitulée *Rue de la Marine* (figure 30), représente le début de cette rue d'un point de vue en plongée.

³² Nabila Oulebsir (2004 : 124) précise que des arbres étaient plantés au périmètre nord, sud et ouest de la Place du Gouvernement et que c'étaient des orangers (1841), des bellombras (1844), des platanes (1853), puis des ficus et des palmiers par la suite. Sans pouvoir identifier quel genre d'arbre apparaît dans chacun de nos exemples le long du périmètre de la Place, il est tout de même possible d'affirmer que les palmiers apparaissent aux alentours, comme au Square de la Régence, mais pas dans le pourtour même de la place.

Toutes ces images, surtout celles qui ont été prises au plan du sol, rappellent des éléments que nous avons décrits dans la carte de notre corpus. On retrouve l'ambiance quotidienne et marchande de la rue, avec des passants de populations mixtes. Les représentations du Square de la Régence semblent porter plus sur les éléments *indigènes* ou exotiques, que les représentations plus « françaises » de la Place du Gouvernement. Nous pouvons aussi ajouter un élément qui ne nous était pas apparu au premier regard : l'importance des transports dans la zone urbaine d'Alger. Dans la majorité des cartes postales des rues aux alentours de la Place du Gouvernement, il est possible de distinguer les lignes du « corricolo », tramway tiré par des chevaux et plus tard remplacé par un appareil mécanique (Vidal-Bué 2000 : 135). Le mouvement des passants, et les calèches ou les bicyclettes qui apparaissent dans certaines des images renforcent l'impression de mobilité, qui est bien ordinaire dans une grande ville comme Alger, et surtout près d'un lieu aussi central.

Méthodologie, *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)* et Collection Smithsonian

La méthodologie que nous avons suivie dans notre description et analyse initiale du corpus est très calculée. Dans un premier temps, il s'agissait d'exploiter les informations qui nous étaient fournies : date, éditeur, type d'objet. Ensuite, il était essentiel de décrire ce qui est représenté, en réfléchissant à ce qui nous semblait être banal et étrange. En comparant nos cartes avec d'autres du même lieu, nous avons pu discerner certaines tendances et voir si notre exemple s'y conformait. Dans notre carte postale de la Place Randon, nous avons vu une dominance de femmes dans la rue, alors que d'autres exemples semblent prouver le contraire. En nous restreignant à la collection du Smithsonian, nous n'aurions pas pu voir d'autres cartes du même éditeur, ni du même lieu et manquer ainsi la complexité de notre sujet.

La combinaison de sources d'informations a été primordiale dans notre recherche reliée au corpus d'étude. Le site d'archives d'où proviennent les cartes postales du corpus est très différent par exemple du blog de Samir Loucif, et les informations que nous pouvons tirer de ces sources ne sont pas les mêmes. Alors que les cartes postales de la collection Smithsonian que nous avons choisies sortent de l'ordinaire par rapport aux autres cartes du Musée, *L'Encyclopédie de la carte postale ancienne (Alger)*³³ répertorie un grand nombre de cartes

³³ Dernière mise à jour du blog : le 7 mars 2013 à Alger.

similaires à notre corpus : des scènes urbaines. Samir Loucif s'intéresse moins aux types humains, donc son blog n'en comporte que très peu (39) comparé au reste de sa collection. Or ce sont ces parties de la production générale, les Mauresques et les scènes *indigènes*, qui sont le plus souvent exploitées dans les ouvrages scientifiques. Il est donc important de replacer la production des cartes de notre corpus au sein du contexte général de publication et à cet égard, la collection Eliot Elisofon permet de cerner la particularité de notre corpus par rapport à une production plus variée quoique moindre en quantité. Nous analyserons donc la place de notre corpus au sein de la collection du Smithsonian.

La question de la représentativité d'un corpus de cartes postales restera cependant problématique. Richard Wall (2007 : 50-51) explique qu'un échantillon aléatoire de cartes postales est absolument impossible. Selon lui, avec la carte postale française il est plus facile de se rapprocher de cet idéal, car le nombre d'éditeurs est plus limité en métropole, mais il « n'est pas possible de dresser des conclusions fermes sur la proportion de cartes de types différents. Celles gardées sont peut-être atypiques. »³⁴ Le contraste entre l'information donnée par le blog et celle donnée par l'Institut nous semble toutefois en partie pallier à ce problème.

La collection photographique Eliot Elisofon (1911-1973) a été léguée au Smithsonian par le photographe et cinéaste à sa mort. Eliot Elisofon fut photojournaliste à temps-plein pour *LIFE* entre 1942 et 1964 ; il a été affecté au théâtre nord-africain durant la Seconde Guerre mondiale et, après la guerre, il a continué de s'intéresser au continent africain³⁵. Les archives comprennent aujourd'hui plus de 180 000 diapositives, 80 000 photographies en noir et blanc et 13 000 cartes postales historiques³⁶. En cherchant « carte postale » et « Algérie » dans la base de données, 184 documents sont trouvés datant tous d'entre 1900 et les années 1930. Parmi les 184 cartes, 45 éditeurs différents sont répertoriés ; pour la majorité d'entre eux il n'y a qu'une seule carte. Les éditeurs les plus fréquents sont : Lévy Fils et Cie (leurs cartes portent le sigle LL) (29), la Collection Idéale P.S. (27), Neurdein frères (27), Compagnie Alsacienne des arts Photomécaniques (14), Jean Geiser (13) et Collection Régence (11). Ainsi, les grands noms de la

³⁴ Version originale : « Not possible to draw firm conclusions about the proportions of cards of different types. Those saved may be atypical. »

³⁵ Voir l'introduction à l'exposition « “To help the world to see” : An Eliot Elisofon Retrospective » qui est disponible en ligne : <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/2000/elisofon/elisofon2.html> (Elisofon, Flukinger 2000).

³⁶ Ces informations proviennent du site web du *National Museum of African Art*, qui est en bibliographie.

carte postale française sont présents, avec Lévy fils et Neurdein³⁷, mais il y a aussi des photographes locaux, parmi lesquels Jean Geiser est le plus connu. Une multitude d'autres éditeurs, peu connus aujourd'hui, s'ajoutent à ces grands noms. En France métropolitaine, les grandes compagnies comme Neurdein ou Lévy fils ont un plus grand monopole de la production de cartes postales, alors que dans les colonies, l'offre se diversifie³⁸ (Prochaska 1990 : 375). Le fait que nous ayons eu des difficultés à trouver des informations sur les éditeurs des cartes de notre corpus s'explique partiellement par cette prolifération.

La base de données du Smithsonian permet aussi de voir les cartes postales répertoriées par sujet. Les deux catégories les mieux représentées sont : les « Portraits » (70 cartes) et la « Photographie de paysages urbains » (46 cartes). La carte postale du Square de la Régence est incluse dans cette dernière catégorie. Celle de la Place Randon est répertoriée sous la catégorie « Marchés » (13 cartes). Presque 40% des cartes des archives Eliot Elisofon sont donc des portraits ou des types, et 25% sont des paysages urbains. Il est difficile d'affirmer que la tendance favorise toujours les portraits et les types ; il n'en reste pas moins que ce genre avait une grande place dans la production générale de la carte postale algérienne. Les cartes postales de notre corpus ressemblent donc seulement à une partie de la production générale : à celle représentant les paysages urbains.

La catégorisation par lieu faite sur la base de données ne tient pas compte des légendes sur les cartes postales qui indiquent le lieu représenté. En effet, elle ne relève que 3 cartes postales de la ville d'Alger. Nous avons donc effectué notre propre classification selon les légendes indiquées sur les cartes : celles sans précision de lieu à part « Algérie » (essentiellement des types/portraits) (100), et puis celles avec des précisions dont Alger (38), Biskra (16) et Oran (6) sont les lieux les plus représentés³⁹. Plus de la moitié des cartes postales de la collection (54%) ne représentent donc pas de lieu spécifique en Algérie, mais 20% des cartes montrent la ville d'Alger. De plus, parmi les cartes de paysages urbains (dont il existe 46), 38 sont des

³⁷ Voir : le chapitre de Rebecca J. DeRoo (2010), « Colonial collecting : French women and Algerian *cartes postales* » dans *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity*, David Prochaska et Jordana Mendelson (éds), University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press. DeRoo analyse un corpus de cartes postales Neurdein représentant l'Algérie. Elle considère la fonction de ses cartes pour les consommateurs et notamment pour les femmes collectionneuses en France.

³⁸ Plus précisément, David Prochaska, compte 21 firmes à Alger et 7 à Paris. Il ne donne pas de date précise pour ces statistiques, mais il traite de la première décennie du 20^e siècle.

³⁹ Il y a aussi : Tlemcen, le Sud, Touggourt (3 chaque) ; Sidi Okba, Fort National (2 chaque) ; Constantine, Mostaganem, Sahara, el Outaïna, Batna, Koumba, Ferryville, une carte générale, Bou Sadaa, Gardaïa (1 chaque). Il restait une carte représentant un port au Madagascar, avec un navire venu d'Algérie.

photographies d'Alger, soit 83%. Ces pourcentages nous indiquent que parmi la collection Smithsonian, Alger était la ville du pays le plus souvent représentée et que sa représentation prenait fréquemment un caractère urbain. Les cartes postales de notre corpus sont en ce sens typiques des cartes montrant la capitale⁴⁰.

Grâce à ces statistiques initiales, nous pouvons maintenant approfondir l'analyse des cartes appartenant à chaque genre. Les portraits sont soit des types (figure 31), soit des Mauresques (figure 32)⁴¹. Quant aux scènes de ville, il y a trois sujets qui reviennent, dont la Casbah en particulier (8 cartes dans la collection, voir figures 33.1 - 33.3). Les représentations de la Casbah sont une forme architecturale des portraits typés ; en effet, le choix de ces deux sujets est lourdement connoté. Les stéréotypes orientalistes figent le sujet dans un passé indéfini, sans possibilité de changement ou d'interaction avec l'entourage colonial. Il existe aussi, en moindre nombre, des images de mosquées (figure 34)⁴². En contrepoint aux cartes montrant la Casbah, il y a celles qui représentent la ville européenne. Les sujets populaires sont le Jardin d'Essai (figure 35.1), le Square Bresson avec son théâtre (figure 35.2), et les bâtiments de style architectural néo-mauresque, en imitation du style arabe ou ottoman « local » (figures 36.1 et 36.2). En plus de la Casbah et de la ville française, un dernier thème est important : celui du port et de la vue de la ville à partir de la mer ; il y a 6 cartes de ce genre dans la collection (figures 37.1 - 37.3). Ces thèmes sont aussi parmi ceux qui sont le plus représentés dans l'*Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)* (voir note de bas de page #9).

Les cartes que nous avons choisies pour cette étude ne se placent pas facilement dans ces trois catégories de scènes de ville. Comme nous l'avons vu dans la description des cartes, des signes français et *indigènes* sont présents simultanément, à la fois dans l'environnement urbain et dans la mixité des personnes représentées. Notre corpus comporte des personnes dans les photographies, mais elles ne sont pas le sujet principal des cartes, comme elles le seraient dans un type ou un portrait de Mauresques. Il n'y a pas, non plus, de structure architecturale française ou *indigène* qui incarne le sujet ; c'est plutôt l'espace public qui constitue le sujet des cartes : le *Square* de la Régence, la *Place* Randon. Le sujet devient un espace vide, qui est cerné et rempli

⁴⁰ Dans ce mémoire, nous n'avons pas fait de comparaisons avec la représentation en carte postale d'autres villes du Maghreb comme Tunis, Le Caire ou Casablanca, mais il serait intéressant de le faire.

⁴¹ Les Mauresques ne s'opposent pas au type, mais plutôt sont une sous-catégorie du type. Elles sont si récurrentes parmi les types, qu'elles peuvent constituer une catégorie à elles-seules.

⁴² La Mosquée de Sidi Abderhaman est plus connue pour avoir été peinte par Auguste Renoir. Voir *Renoir and Algeria* (Benjamin 2003 : 46-60).

par des éléments (architecture, personnes, végétation) qui caractérisent le site, mais ne le détrône pas de son rôle de sujet. En contrastant notre corpus avec les cartes postales de la Place du Gouvernement, nous avons vu qu'il est possible de représenter un espace public dans sa totalité. C'est ce que font les vues aériennes de la place ou du Square de la Régence. La photographie prise lorsque le photographe est lui-même dans la rue, dans l'espace représenté, provoque une toute autre impression de l'espace. L'environnement bâti et les personnes qui circulent dans la rue créent une atmosphère particulière qui est mouvante et mixte, ce qui contraste avec la fixité intemporelle des scènes de la Casbah, ou de la pompe moderne et industrielle des vues des quartiers français.

Les deux cartes de notre corpus répondent aussi à une dualité que Nabila Oulebsir, spécialiste des emplois de l'architecture et du patrimoine en Algérie coloniale, établit dans l'introduction de son ouvrage *Les Usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)* :

En Alger, à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, deux centres coexistent l'un à côté de l'autre, comme deux mondes parallèles. La Place du Gouvernement, cœur de la ville et centre de la vie européenne, est un espace délimité par l'alignement d'édifices dont le style architectural est semblable à celui adopté en général dans la capitale parisienne : des bâtiments à arcades associant des espaces de commerce et d'habitation [...]. Ce centre, créé par l'exclusion de l'« autre », évolue parallèlement à un second, localisé au niveau de la Rue Randon, ou a été déplacé l'ancien marché arabe. [...] Animé d'une population, cette fois essentiellement indigène, ce lieu présente une atmosphère identique à celle de toute autre ville arabo-berbère, voire d'Orient. Seuls les bâtiments rectilignes, pour l'œil averti, font défaut et indiquent que ces rues ne peuvent être celles, tortueuses, d'une médina. (2004 : 11)

Cette citation décrit bien le déploiement de l'architecture occidentale à travers la ville, y inclus dans les zones *indigènes*. Oulebsir montre bien comment s'établissait, en ville coloniale, des zones propres à chaque population. Toutefois, son analyse, qui se concentre sur les bâtiments, l'architecture et les plans urbains, ne rend pas bien compte de la circulation des habitants à travers différentes zones. Son analyse semble exclure une certaine mixité au sein de la foule que nous avons pu observer dans les cartes postales. Notre corpus répond au contraste relevé par Nabila Oulebsir entre Place Randon et Place du Gouvernement avec des cartes de sites adjacents à ces lieux. La carte du Square de la Régence, adjacente à la Place du Gouvernement, est pourtant similaire à celle de la Place Randon. Nous tenterons de montrer que ces scènes de rues

demandent à être analysées autrement, notamment en considérant un contexte colonial plus brouillé. Le grand défaut de l'étude d'Oulebsir est qu'elle laisse de côté les populations qui bouleversent la binarité entre Français et *Indigènes*. En effet, elle ne fait que très rarement mention de la population européenne habitant à Alger, et elle ne distingue aucunement entre les Français et ceux venus d'autres pays de la Méditerranée. Pareillement, elle ne fait pas mention de la population juive autochtone, alors qu'elle constituait une forte minorité dans la ville. L'invisibilité des Européens et des Juifs au sein de l'ouvrage d'Oulebsir est une longue tradition dans les textes et images portant sur l'Algérie coloniale. Dans la dernière partie de notre chapitre nous montrerons que ces populations sont aussi absentes dans les représentations visuelles de la ville d'Alger.

Autres représentations de la ville d'Alger : invisibilités et absences en peinture, en lithographie et en photographie

Dans cette partie finale du premier chapitre, nous analyserons un corpus plus étendu d'images représentant la ville d'Alger, comprenant des peintures, des lithographies et d'autres photographies. Nous nous concentrerons sur un paradoxe que relève Julia Clancy-Smith : malgré une forte présence d'Européens en Algérie, cette population, selon elle, est sous représentée et mal représentée (2009 : 22). Nous verrons que les Européens d'Alger figurent plus rarement dans les images de la ville, surtout en peinture. Les particularités de nos cartes postales par rapport à cette production générale sont de l'ordre tant iconographique que stylistique. D'une part, nos scènes de rues montrent des espaces occupés par des populations mixtes, y inclus des Européens et, d'autre part, l'angle de vue dans nos images n'est pas en plongée mais horizontal.

Tel que théorisé par Edward Saïd, l'Orientalisme apporte moins d'informations sur l'objet « oriental » que sur les institutions européennes qui le pratiquent : « parler d'Orientalisme c'est donc parler principalement, mais non exclusivement, d'une entreprise culturelle française et britannique »⁴³ (2003 : 4). La peinture orientaliste crée et répond aux fantasmes exotiques des Européens, et représente alors rarement un Orient véridique. Cette peinture ignore les réalités de la situation coloniale : en Algérie, sont oblitérés les changements du côté de la vie indigène et

⁴³ Version originale : « To speak of Orientalism therefore is to speak mainly, although not exclusively, of a British and French cultural enterprise ».

l'infiltration continue de la présence européenne⁴⁴. L'Algérie fut une destination populaire pour les peintres⁴⁵, et l'Orientalisme fut institutionnalisé autant à Paris qu'à Alger. En effet, la Société des peintres orientalistes fut créée en 1893 à Paris (Vidal-Bué 2000 : 36), puis s'est étendue à Alger avec l'institution d'une bourse de voyage pour séjourner à la villa Abd el-Tif à Mustapha (Benjamin 2003 : 136). À l'image de la villa Médicis, la villa Abd el-Tif effectuait un déplacement du centre de recherche artistique de Rome à Alger. Les critères d'éligibilité de la bourse illustrent l'exclusivité inhérente au projet orientaliste : les femmes, les Arabes et les Européens de la ville d'Alger ne peuvent concourir (Benjamin 2003 : 157).

Nous avons effectué un survol de la production Orientaliste en Algérie en parcourant plusieurs ouvrages avec un grand nombre d'images, par exemple : *Alger et ses peintres : 1830-1960* (Vidal-Bué 2000), *Walls of Algiers : Narratives of the City Through Text and Image* (Çelik, Teprak et Clancy-Smith 2009) et *L'Algérie des premiers photographes* (Messikh 2003)⁴⁶. Nous nous sommes concentrés sur la peinture, la photographie et la lithographie entre le début de l'occupation française en 1830, jusqu'à la fin de la période de notre étude en 1914⁴⁷. Il y a plusieurs thèmes qui reviennent dans cette veine de l'Orientalisme français en Algérie, thèmes qui recourent d'ailleurs les sujets représentés dans les cartes postales. Tout d'abord, l'architecture mauresque, et surtout la vieille ville de la Casbah, est un des thèmes les plus communs (figures 38.1-38.3), en particulier la vue de la ville à partir de la baie (figures 39.1-39.3). La casbah d'Alger, accrochée à une falaise qui surplombe la baie, était une scène populaire pour les peintres venus de France. La représentation de la ville de loin donne au spectateur le privilège d'un regard qui est maître du paysage et qui masque la présence humaine de l'Autre. Les vues à partir de la baie sont pittoresques : l'accent est mis sur les couleurs et les formes dans nos figures, en particulier le contraste de la blancheur et des formes géométriques de

⁴⁴ La population juive, elle, fut plus souvent représentée. Selon Laurence Sigal-Klagsbald, « Il n'est pas aisé de rendre compte des raisons de cette abondance des sujets juifs dans la peinture orientaliste. On peut sans doute y voir des causes factuelles : la souplesse relative de l'application de l'interdit de la représentation en milieu juif, la plus grande liberté faite aux femmes juives de circuler et la maîtrise des langues étrangères pour une élite urbaine. » Elle souligne aussi que leur représentation, bien que plus fréquente, n'est pourtant pas dépourvue de clichés orientalistes (2012 : 12). Pour plus d'informations sur la représentation des Juifs voir l'ouvrage *Les Juifs dans l'orientalisme* dans son intégralité.

⁴⁵ Eugène Delacroix (1832), Auguste Renoir (1881), Henri Matisse (1906) pour les plus connus, mais aussi Alphonse-Etienne « Nasreddine » Dinet, Eugène Fromentin, Théodore Chassériau, etc...

⁴⁶ Pour une liste complète des ouvrages consultés, voir la section de la bibliographie « Production culturelle en Algérie ».

⁴⁷ Nous avons inclus quelques exemples postérieurs à cette date lorsqu'il nous a semblé important de le faire. Il s'agit de peintures représentant les mêmes sites que nos cartes postales.

la Casbah avec la végétation et la mer alentour. Si ce n'est pas à partir de la baie, une vue d'ensemble de la Casbah, en plongée, est souvent représentée. Elle représente les terrasses de la ville et établit ce sujet comme une caractéristique déterminante de l'environnement urbain (figures 40.1-40.3). Certains thèmes qui montrent la figure humaine sont aussi populaires. Il y a des types, ou des portraits, le plus souvent d'indigènes (figures 41.1-41.3), mais les images les plus exemplaires de l'Orientalisme sont les scènes de harems, dont le très célèbre tableau d'Eugène Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement* (figure 42). Ce sont ces images qui ressemblent le plus au corpus d'Alloula, avec les femmes mauresques dans leur intimité et parfois dénudées. Ce genre de représentations contribue à ce que Zeynep Çelik appelle le « mythe de la Casbah » (1997 : 21). La Casbah devient un site mystérieux, impénétrable, pittoresque et intemporel.

Ces thèmes sont représentés avec différentes prises de vue. Le choix de la prise de vue est en partie conditionné par le sujet représenté (une vue de loin à partir de la baie, les terrasses représentées en plongée), mais la prise de vue structure aussi l'image et oriente le regard du spectateur. En effet, les images de la Casbah placent le spectateur dans la rue ; il est entouré par l'environnement bâti, ce qui accentue l'impression d'étroitesse. Au contraire, les images représentant les avenues des quartiers français dans les figures 44.2 et 44.3, avec une vue en plongée, permettent au spectateur de voir plus loin et d'apprécier l'ampleur des structures urbaines coloniales. Le point de vue dans nos cartes postales est horizontal, mais la composition des images permet aussi au spectateur une certaine distance propice à l'observation. Le point de vue dans nos cartes ressemble donc plus à celui utilisé pour les images du port d'Alger (figures 45.3 et 45.4) et certaines de la Place du Gouvernement (46.1 et 46.4). Ce point de vue permet de montrer des activités humaines et une partie de l'environnement urbain.

Si la peinture orientaliste en Algérie ignore certains aspects de la vie locale de la ville coloniale, les écrivains, eux, s'y attardent plus. La majorité du temps, ils déplorent le caractère fortement européen de la ville. La plupart des voyageurs séjournent dans les nombreux hôtels du quartier de la Marine. Roger Benjamin cite Alphonse Daudet, entre autres, qui décrit ce quartier

avec tous les avantages de l'Europe ; on pouvait même manger comme à Marseille (2003 : 42)⁴⁸. Les auteurs se lamentent de ne point être dépaysés, cherchant alors à se perdre dans les rues plus exotiques de la Casbah (Benjamin 2003 : 42). Les Européens à Alger, les Maltais, les Siciliens, les Grecs, ou les Espagnols qui travaillent comme dockers, étaient considérés « de race africaine » (Clancy-Smith 2009 : 30). Ces aprioris sur la population européenne en Algérie s'ajoutent à ceux portant sur les populations indigène et juive dans les cartes postales dessinées qui montrent les types de la colonie. Julia Clancy-Smith explique que la figure 43.1 fut publiée avec un article dans l'*Illustrated London News* en janvier 1860 ; les seuls Européens sont un Espagnol et un Maltais qui sont effacés visuellement ; nous devons lire la légende pour détecter leur présence dans l'image (Clancy-Smith 2009 : 48-49). L'autre exemple montre que les Européens sont typifiés de la même façon que les Juifs et les *Indigènes*. Le ton moqueur du message sur la carte postale dans la figure 43.2, « Et dire que le frère de votre neveu a choisi un de ces types pour femme !! », illustre la dérision des Français de France envers la population *indigène*, juive, et européenne en Algérie.

La réaction de ces écrivains s'explique par la présence grandissante de civils français : après l'écrasement de la révolte kabyle en 1870, une administration coloniale civile vient peu à peu remplacer l'armée. Le succès du vignoble en Algérie à cette époque amène un capitalisme importé de la métropole. La ville est transformée en port industriel, avec une foule d'emplois au port, dans le commerce et dans la manutention (Baroli 1967 : 158). Avec l'arrivée ininterrompue d'artistes français, la production visuelle sur l'Algérie se diversifie. Elle montre les changements de la ville et crée aussi une nouvelle façon de la voir. Il existe donc des représentations des quartiers français (figures 44.1-44.3) et du port (figures 45.1-45.5), tout comme nous l'avons vu pour les cartes postales, qui viennent s'ajouter aux images représentant la Casbah. Parmi ces thèmes plus diversifiés, la Place du Gouvernement est le site le plus populaire (figures 46.1-46.5).

De la même façon que la peinture, la lithographie, le panorama et la photographie participent activement à la promotion de l'Algérie française en métropole, sans changer les tropes orientalistes. Le panorama présente au public métropolitain un spectacle glorieux de la

⁴⁸ Pour consulter d'autres écrits sur l'Algérie voir : Évariste Bavoux *Alger : Voyage politique et descriptif dans le nord de l'Afrique* (1841), Alexis de Tocqueville *Sur L'Algérie* (2003), Charles Desprez *Alger naguère et maintenant* (1868), Joseph Maire *Souvenirs d'Alger* (1884), Théophile Gautier *Voyage pittoresque en Algérie* (1973), et André Gide *Amyntas* (1988). Ces ouvrages sont cités dans *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*.

conquête militaire avec une incroyable véracité (figure 47)⁴⁹. En gravure, nous retrouvons la présence militaire française de façon plus explicite, ainsi qu'une première pénétration *intramuros* de la ville elle-même. Les portes de la vieille casbah turque sont un thème habituel, le regard des graveurs et des premiers photographes perce les fortifications tout comme l'armée française. Les photographies de l'Algérie perpétuent les tendances établies par la lithographie (figures 48.1-48.3).

À la fin du 19^e siècle, grâce à un matériel devenu plus léger (« l'invention du film souple »), la prolifération des chemins de fer en Algérie et l'écrasement de la révolte kabyle en 1871, les photographes peuvent circuler plus facilement à Alger et en région (Fechner 2000 :10). Cet essor de la photographie marque profondément la ville d'Alger, selon Frances Terpak (2009 : 120), car les studios photographiques « non seulement enregistraient les transformations de la ville, mais contribuaient directement au nouveau tissu urbain »⁵⁰. Ce médium, qui pourtant donne l'illusion d'être objectif, perpétue aussi les images orientalistes de la ville et Malek Alloula se lamente d'une telle perversion du médium :

La photographie ne se contentera pas cependant de se tenir à ce rôle d'enregistrement et de recension qui fait pourtant tout son intérêt. Copiant presque servilement quelques-uns des grands thèmes exploités par l'orientalisme pictural, elle se mettra à son tour à produire du cliché, non point pour rivaliser avec une autre forme d'art mais plutôt pour répandre les poncifs et lieux communs, les vulgariser, les mettre à la portée de tout en chacun et de leur conférer davantage de crédibilité. (2003 : 32)

Il n'y a donc pas de grande différence à faire entre la photographie, la lithographie et la peinture quant à leur participation aux stéréotypes orientalistes.

⁴⁹ Le panorama de Charles Langlois représentant l'invasion du 4 juillet 1830 n'existe plus. La figure 47 est donc une aquarelle de la coupe transversale du théâtre. Frances Terpak (2009 : 97-100) explique que ce panorama donnait le point de vue sur les événements de l'habitant le plus haut placé d'Alger, Hussein Dey. À l'entrée du théâtre le spectateur passait à travers une reconstruction d'une cour de la Casbah avant d'accéder aux escaliers menant à la plateforme d'observation. Terpak compare le style employé par Charles Langlois aux reportages CNN, qui placent le spectateur au sein du territoire ennemi. Frances Terpak explique aussi que Charles Langlois avait raffiné l'effet de trompe l'œil grâce à une lumière plus tamisée et à l'installation de structures entre la plateforme et la toile. Il a utilisé une chambre noire et une chambre claire pour produire un style « proto-photographique », une illusion de réalité. Attirant 27 000 spectateurs entre 1833 et 1834, le panorama a eu, selon Teprak, un impact direct sur la politique coloniale française : « *Tantalizingly real, Langlois's re-creation of Algiers undoubtedly helped to win favor for the institution of a military colonial government in the city, which was ultimately concluded by the ordinance of 22 July 1834.* »

⁵⁰ Version originale : « the photographic studios were there not only recording the transformations to the city but directly contributing to the new urban fabric ».

À Alger, les artistes sont confrontés à une composition démographique extrêmement diversifiée et compliquée, ce qui est rarement représenté dans les images de la ville. Le chapitre de Julia Clancy-Smith « Exoticism, Erasures, and Absence. The Peopling of Algiers, 1830-1900 » montre bien que la mixité existait en Algérie avant l'invasion française. Clancy-Smith explique que la population précoloniale était catégorisée en sept « races » différentes : Maures, Juifs, Arabes, Berbères, Nègres, Turcs et Kulughlis⁵¹ (2009 : 23). À cela il faut ajouter la population chrétienne de la ville, composée de commerçants européens, de représentants diplomatiques ou de consuls et d'esclaves. Le peuplement colonial de l'Algérie française s'est fait dans un premier lieu par des Européens, parfois de façon illicite (Clancy-Smith 2009 : 19). L'effet sur la population de la ville d'Alger est remarquable, et les Européens deviennent rapidement plus nombreux que les *Indigènes*, particulièrement dans les grandes villes. Les textes et les images de la période présentent alors le paradoxe soulevé par Julia Clancy-Smith, l'absence des Européens dans les représentations. Elle se demande ce qui est voulu par cette « négation visuelle » et conclut, à la fin du chapitre : « Il est généralement soutenu que l'art orientaliste tente d'effacer toute trace du colonisateur. Mais que dire de ceux qui tombent entre colonisateur et colonisés (et ils étaient légion) ? [...] Ni l'art orientaliste ni l'art colonial ne s'est réconcilié avec le fait que l'Algérie est une colonie de peuplement »⁵² (2009 : 55).

Cette négation visuelle est très parlante lorsque nous observons les images orientalistes « typiques ». Toutefois, Julia Clancy-Smith se concentre sur la période avant 1871 en Algérie, donc elle ne décrit pas l'émergence d'une production artistique locale. Marion Vidal-Bué, quant à elle, ne néglige pas le développement de peintres locaux, grandis à Alger, qui représentent la ville de façon plus variée : l'École d'Alger. Vidal-Bué cite Hippolyte Lazerges (1817-1887), Joseph Sintès (1829-1913), Alfred Chataud (1833-1908) et Francisque Noailly (1855-1942) comme des exemples de peintres de cette école. Elle note qu'il y avait une demande et une production locale d'œuvres, quoiqu'elle fut bien plus minime que celle des artistes et clients métropolitains⁵³ (2003 : 29). Selon Vidal-Bué, l'École d'Alger n'est pas caractérisée par un style

⁵¹ Selon Julia Clancy-Smith, *kulughli* désigne la progéniture de l'union entre une femme arabe musulmane algérienne et un soldat turc (2009 : 23).

⁵² Version originale : « It is commonly argued that Orientalist art attempts the erasure of all traces of the colonizer. But what of those who fell between colonizer and colonized (and they were legion)? [...] Neither Orientalist nor colonial art came to terms with the fact that Algeria was a settler colony mainly populated by ordinary people. »

⁵³ Au début du 20^e siècle il y a aussi l'émergence, en littérature, du mouvement Algérieniste. Ces auteurs se réclament d'une race nouvelle, méditerranéenne et latine. L'élément *indigène* est quasiment exclu en faveur d'une exaltation des Européens d'Algérie. Voir essentiellement Seth Graebner (2007) et Alain Calmes (1984).

commun, mais par un intérêt partagé pour une « sincérité » dans la représentation des lieux et des habitants de la ville (2003 : 30).

Ce n'est donc qu'en considérant ce contexte local spécifique de la ville d'Alger qu'il est possible de retrouver des représentations visuelles qui ressemblent à notre corpus. Nous n'avons pourtant pas trouvé de corrélations exactes en peinture. Il y a une représentation d'une scène de marché qui montre la Place Randon (figure 49). L'artiste Alphonse Germain-Thill (1878-1925) est un des peintres de l'École d'Alger qui est natif de la ville. Selon Marion Vidal-Bué, il était donc plus habitué aux scènes de la ville, dont la scène de marché à la Place Randon. Le point de vue dans ce tableau est plus rapproché que dans nos cartes postales. Les personnages occupent la majorité du tableau, mais on peut aussi voir l'activité du marché en arrière-plan. Il y a aussi un rare exemple de représentation de la synagogue (figure 50)⁵⁴, mais qui, vue en plongée, ne donne pas le même effet d'atmosphère de la rue que notre carte postale de la Place Randon et la Rue Marengo. Enfin, la production photographique étant plus variée et prolifique, nous avons trouvé une image très similaire à notre carte postale de la Place Randon. C'est une photographie qui a d'ailleurs été transformée en carte postale (figure 51 et 16.1-16.2). Il y a des images innombrables de la Place du Gouvernement et de la Mosquée de la Pêcherie, mais le Square de la Régence est un sujet délaissé. Il y a cet exemple de la Place du Gouvernement qui met en avant l'Hôtel de la Régence (figure 52), mais, comme la peinture de la Synagogue, elle est prise de haut, et donc ne ressemble pas tout à fait à notre carte postale. Les scènes de rues proches du Square de la Régence représentent parfois la rue de la Marine (figures 53.1-53.2). Cette rue est toujours montrée avec du monde et nous notons que la population présente dans la rue est toujours mixte.

Cette comparaison avec d'autres images de la ville d'Alger, à la fois en photographie, en lithographie et en peinture, nous permet de discerner deux particularités de notre corpus. Il y a tout d'abord, une spécificité iconographique des lieux représentés. La Place Randon et le Square de la Régence apparaissent moins fréquemment dans le corpus d'images de la ville. Lorsqu'ils sont représentés, nous remarquons que ces espaces publics sont remplis de monde, de communautés différentes. Notre corpus semble donc confirmer l'hypothèse de Julia Clancy-Smith : nos cartes postales sont particulières par rapport aux tendances de la carte postale

⁵⁴ Dans son ouvrage *Alger et ses peintres 1830-1960*, Marion Vidal-Bué note que : « La religion israélite a suscité beaucoup moins d'images [que la religion musulmane et les mosquées]. Sans doute parce que l'existence des communautés juives, souvent menacées et assujetties aux brimades, était plus secrète. » (2000 : 159).

algérienne, et encore plus rares si nous considérons d'autres média. Elles montrent un aspect de la mixité communautaire à Alger, incluant les Européens, qui n'est pas privilégiée par les représentations orientalistes. Cependant, cette mixité est parfois présente dans les représentations, bien moins courantes, qui proviennent d'artistes locaux. La deuxième spécificité s'établit sur le plan de la prise de vue et du style. Si nous avons trouvé des images des sites de notre corpus, elles sont souvent des prises en plongée. Un point de vue horizontal qui renforce l'impression d'une image authentique et locale est plus rare.

Pour conclure, nos cartes postales représentent des sites qui ne sont pas communs pour le genre, et encore moins pour les images orientalistes traditionnelles dans d'autres médiums. Il existe toutefois à Alger un noyau local de production artistique qui traite du contexte particulier de cette colonie de peuplement. Nous montrerons, dans notre deuxième chapitre, que cette production locale, par et pour des résidents d'Alger, existe aussi pour la carte postale.

II. UNE PRODUCTION LOCALE POUR LES EUROPÉENS D'ALGÉRIE

Dans le premier chapitre, nous avons vu comment notre corpus s'insère dans l'ensemble des images représentant la ville d'Alger. Dans l'espace restreint d'un chapitre de mémoire, nous avons tenté de montrer des exemples significatifs de plusieurs média visuels, cartes postales, peinture, lithographie, photographie, pour faire voir que notre corpus s'attache difficilement aux images orientalistes typiques. Nos deux cartes semblent plutôt représenter le contexte local d'Alger d'une façon moins stéréotypée. Dans ce deuxième chapitre, nous montrerons comment notre corpus se rattache au contexte local, et en particulier comment nos cartes auraient pu participer au façonnement identitaire des Européens d'Algérie, tant par l'iconographie des sujets représentés, que stylistiquement. Nous tenterons de démontrer que nos cartes auraient pu répondre à une demande locale. Pour cela, nous détaillerons les caractéristiques de la carte postale locale, qui ont été étudiées dans plusieurs contextes différents. Ensuite, nous nous attarderons au contexte spécifique d'Alger au tournant du 20^e siècle, pour montrer, dans la troisième partie du chapitre, comment nos cartes reflètent ce contexte local et participent au façonnement de l'identité européenne en Algérie.

La carte postale locale

La carte postale témoigne de plusieurs facteurs historiques, économiques et sociaux. Elle connût une popularité phénoménale au début du 20^e siècle puisque le nombre de cartes envoyées par la poste, uniquement en France, est passé de 8 millions en 1899 à 123 millions en 1910 (Prochaska 1990 : 375). Née en Europe, la carte postale voyage jusqu'aux extrémités des empires coloniaux et en Amérique. Elle sert à communiquer et suscite l'intérêt des collectionneurs. Les sociétés de collection de cartes postales étaient très fréquentées, et il y avait un salon national en France à partir de 1904 (Ripert 1983 : 27). Des progrès techniques en reproduction mécanique permettent de créer un grand nombre d'images de bonne qualité. Au début du 20^e siècle, la carte postale devient une véritable industrie, créant de nombreux emplois⁵⁵ (Schor 1992 : 212). Des

⁵⁵ Selon Naomi Schor, l'industrie offrait 30 000 emplois en France au tournant du siècle ; elle ne précise pas plus la date.

photographes métropolitains et locaux prenaient des clichés qui étaient imprimés soit en France soit en Algérie. Il existait plus d'une centaine de compagnies, dont 21 à Alger (alors qu'il n'y en avait 7 à Paris) (Prochaska 1990 : 376). Le boum économique de la carte postale a affecté les métropoles et les colonies ; il était alimenté autant par de très grandes firmes que par des studios locaux, créant des micromarchés et des productions locales.

Si la plupart des recherches sur la carte postale se concentrent sur les grandes tendances de la production, certains chercheurs étudient des cartes postales qui échappent aux catégories typiques, notamment, en se concentrant sur des productions locales. En effet, il y a matière à étudier, car ces chercheurs choisissent chacun un contexte différent : Patricia C. Albers les Indiens des Plaines (1998), Christraud M. Geary l'Afrique sub-saharienne (1998), Guy Mandéry Tunis (1995), Jennifer Yee l'Indochine (2004), Nancy Stieber Amsterdam (2010), Patricia Goldsworthy le Maroc (2010), et Naomi Schor la ville de Paris (1992)⁵⁶. Selon ces auteurs, chacun de ces endroits fournit le cadre à une production locale de cartes postales. Patricia C. Albers différencie consommation locale et consommation touristique (1998 : 78) : ce ne sont pas les mêmes acheteurs. Cela va de même pour les photographes. Guy Mandéry précise qu'il y a des photographes résidents et des photographes de passage à Tunis (1995 : 291) ; ces derniers sont envoyés par les compagnies de la métropole pour ne séjourner qu'une courte durée en colonie. Nous pouvons ajouter qu'il y a des éditeurs locaux et selon Christraud M. Geary, les petits éditeurs de cartes postales en Afrique française sont plus susceptibles de vendre leur production à une clientèle locale (1998 : 150). Le phénomène est identique à Paris où Naomi Schor explique que certains collectionneurs se spécialisent dans un arrondissement, un quartier, une rue, qui pourrait même être les leur (1992 : 204). Il faut voir aussi que les influences et la production ne viennent pas que du centre, la capitale, pour aller vers les périphéries, les provinces et les colonies ; les codes et les pratiques de ces productions locales ne sont pas tous régis par la métropole. Patricia Goldsworthy nous dit que des photographes du Maghreb voyageaient et parfois détenaient des studios dans plusieurs pays limitrophes. C'était le cas,

⁵⁶ L'utilisation de ces sources, qui traitent de contextes très différents, a le désavantage de ne pas faire ressortir les spécificités locales de chaque marché. Toutefois, certaines tendances sont apparues de façon récurrente.

notamment, du photographe/éditeur Jean Geiser⁵⁷, installé à Alger (Goldsworthy 2010 : 163). Il y avait donc des échanges entre photographes au sein même des colonies. Les réseaux d'échange de la carte postale ne sont donc pas unidirectionnels et ils ne correspondent pas toujours à un trajet de la métropole à la colonie. L'industrie de la carte postale sait s'alimenter partout, et plaît à des consommateurs très variés.

Une caractéristique de la carte postale locale ressort par rapport à la grande production : elle est plus diversifiée et véridique. Selon Patricia C. Albers (1998 : 78), la production locale de cartes postales représentant les Indiens des Plaines est plus susceptible de montrer une étendue de la population : hommes, femmes, enfants, personnes âgées. Cela s'expliquerait par le fait que ce ne soit pas les mêmes consommateurs que pour une production de cartes postales à grande échelle ; la clientèle, et donc les buts de la production, sont différents. Selon Mandéry, les producteurs français à Tunis cherchent uniquement à « inventorier l'espace et les peuples conquis, convaincre et intéresser les Français », ce qui n'est pas le cas pour les photographes locaux (Mandéry 1995 : 292). Patricia Goldsworthy, qui comme Mandéry travaille sur le Maghreb, compte parmi les consommateurs locaux des Marocains anticolonialistes. Dans son article « 'Recycling the 'Colonial Harem'? Women in Postcards from French Indochina », Jennifer Yee considère les cartes postales de « petites épouses » en Indochine, et la collection de ces cartes par des femmes bourgeoises en France ; elle offre ainsi une lecture très différente de celle d'Alloula. Ces exemples nous montrent que la popularité de la carte postale s'étend au-delà des lignes raciales et sexuelles pour inclure par exemple des Marocains et des Parisiennes bourgeoises. Elle touche un public local et national varié, y compris des femmes et des *Indigènes* même si les productions locales sont de plus petite quantité.

Aux consommateurs diversifiés de la carte postale locale, s'ajoutent des utilisations variées. Dans son chapitre « Postcards and the Invention of Old Amsterdam around 1900 » Nancy Stieber (2010) avance que les cartes postales de la vieille ville d'Amsterdam permettaient à la population de la ville de se réconcilier avec les changements majeurs de modernisation qui altéraient leur quotidien. L'achat, la collection et la réorganisation des cartes aidaient les

⁵⁷ Jean Geiser est un des photographes d'Alger sur lequel il y a le plus d'informations. Sa production était extrêmement diversifiée, car il parcourait autant la ville d'Alger que les régions et il gérait un studio de portraits à Alger. Voir *L'Algérie des premiers photographes* (Messikh 2003 : 20-23) ; *Belles algériennes de Geiser* (Belkaïd 2001) ; « Jean Geiser, photographe-éditeur : Alger, 1848-1923 : Chronique d'une famille » (Dubuisson, Humbert 1995).

habitants à se créer une « géographie personnelle »⁵⁸ de la ville (27). L'impulsion de collectionner les cartes postales permet de remédier, du moins dans un cadre restreint, à la fragmentation de la ville moderne, en reconstituant une collection qui reflète sa propre vision du monde (37). Patricia C. Albers relève aussi la fonction mnémonique de la carte postale ; selon elle, la fonction de la carte postale se situe sur un spectre : d'un côté ces objets colonisent par l'image, et de l'autre ils sont les documents témoins d'une mémoire visuelle individuelle (1998 : 85). En effet, Albers montre que les cartes postales locales comportent souvent des messages qui indiquent une relation personnelle entre celui qui envoie la carte et l'image représentée (84).

Certains auteurs trouvent une fonction subversive à la carte postale. Patricia Goldsworthy soutient que la photographie au Maroc n'effectuait pas uniquement un soutien simpliste au projet colonial (2010 : 148). Elle explique que la recherche du profit prenait parfois le dessus sur le soutien à la colonisation. Ainsi, certains photographes publiaient leurs photos de la violence française en colonie, car une demande existait, autant de la part de Marocains anticolonialistes que de la part grandissante d'anti-impérialistes en France. Cet exemple montre que, dans des contextes locaux, les cartes postales variées produites en colonie allaient parfois à l'encontre du projet colonialiste dominant et sa rhétorique visuelle typique. Les fonctions subversives et mnémoniques de la carte postale locale témoignent de besoins différents des acheteurs, autant en colonie qu'en métropole. La production locale de cartes postales est donc plus diversifiée. Elle montre une plus grande étendue de sujets et répond à une demande de la part de consommateurs variés.

Il y a aussi certains problèmes avec l'étude de corpus composés de cartes postales locales. Les chercheurs de la carte postale locale nous mettent en garde : il ne faut pas oublier que certains sujets restent invisibles. Le spectre des sujets photographiables est toujours incomplet ; ce qui est montré demeure ce qui est jugé remarquable et ce qu'il est possible de photographier (Albers 1998 : 78). De plus, les productions locales sont minimales comparées à la production qui vise la clientèle occidentale prédominante. Selon Christraud M. Geary cette production des métropoles européennes domine le marché à un tel point qu'elle engendre ses propres conventions (1998 : 174). Les productions locales s'établissent donc en marge de ces

⁵⁸ Version originale : « personal geography ».

conventions, mais sans pour autant être plus neutres ou objectives. En effet, Patricia Albers nous rappelle que les cartes postales ont toujours un « programme »⁵⁹ (1998 : 87).

Un nouveau contexte local : Alger 1890-1914

Les recherches sur la production locale de cartes postales supposent que les éditeurs-photographes et que les consommateurs de ces cartes constituent un micromarché. Il nous a semblé particulièrement important de faire un résumé de cette recherche, parce qu'il n'y a pas d'études de ce genre sur Alger. Les études sur la carte postale algérienne tiennent compte de la prolifération des studios locaux à Alger, mais ne développent pas pleinement la possibilité d'une consommation locale de la part des Européens des cartes produites d'Algérie. Ce chapitre s'insère donc dans la recherche sur la carte postale algérienne pour pallier à un manque. Malek Alloula, dans son étude sur la carte postale algérienne, a choisi de s'attarder exclusivement sur des cartes postales de Mauresques dans *Le Harem colonial, images d'un sous-érotisme* (2001b). Comme les nôtres, les cartes du corpus d'Alloula datent du début du 20^e siècle⁶⁰. Alloula utilise un langage très poignant, exploitant souvent la forme stylistique de la métaphore, pour dénoncer le regard quasi-pornographique, devenu pratique photographique, du colonisateur. Ainsi, la représentation de Mauresques nues dans le studio photographique symboliserait, selon l'auteur, le viol de l'Algérie par la France, à travers la domination coloniale. Son analyse extrapole à partir du rapport établi en studio entre le photographe et son modèle, pour montrer la violence psychologique et physique infligée au peuple algérien par la colonisation française. Le travail d'Alloula fut novateur et donc primordial pour l'établissement des débuts de l'étude de la carte postale. Cependant, son choix de corpus laisse de côté d'autres pratiques de la carte postale en Algérie et suppose un consommateur exclusivement masculin et métropolitain.

Il y a eu de nombreuses critiques de l'ouvrage de Malek Alloula (Férré et Boetsch 1993 ; Schick 1990 ; Schloss 1987 ; Yee 2004), mais Annie Coombes et Steve Edwards offrent la meilleure évaluation du *Harem colonial* dans leur critique de livres « Site Unseen : Photography in the Colonial Empire : Images of Subconscious Eroticism » (1989). Dans cet article, ils

⁵⁹ Version originale : « agenda ».

⁶⁰ Alloula se concentre sur la période d'essor de la carte postale et le thème particulier des Mauresques. Toutefois, il situe cette période moins étroitement dans le temps que d'autres chercheurs, puisqu'il considère qu'elle débute en 1900 et termine seulement en 1930 (2001b : 5).

décrivent les défauts du texte d'Alloula. La plus grande critique avancée envers Alloula est qu'il ne se considère pas comme un « *gendered subject* » lui aussi (511). Alloula critique de façon convaincante le regard masculin, français et colonial, mais ne prend pas en compte le rôle de son propre regard. Selon Coombes et Edwards, l'ouvrage d'Alloula n'est, de ce fait, que partiellement réussi. Il parvient à problématiser le regard colonial, mais ne renverse aucunement les stéréotypes rattachés au corps féminin (512). Cet échec partiel est en partie dû aux problèmes de la structure théorique qui soutient son analyse. Le théorique vient noyer les images, au lieu d'être suscité par elles. Le poids d'une analyse foucauldienne, qui suppose que l'image photographique est un cliché idéologique, ne laisse aucune place à une quelconque résistance au pouvoir colonial. Le colonisé se voit dénié tout pouvoir subversif. Afin de faire face à ces problèmes méthodologiques, Coombes et Edwards recommandent de reconnaître la spécificité de chaque contexte de production. De plus, ils recommandent de ne pas étudier uniquement les images produites en studio :

It [the studio] figures as the space in which ideologies were negotiated and played out, where the 'Dark Continent' and the 'Orient' could be visualized and made available on a mass scale [...] While it is true that these kind of pictures played a real role in articulating a set of ideological meanings, it is also the case that this type of studio work accounted for only a small percentage of the images produced in the photographic field. (512-513)

Cela sonne particulièrement juste en considérant la variété de genres présents dans la collection du Smithsonian. Les paysages urbains, qui ne peuvent pas être capturés à l'intérieur d'un studio, posent le problème particulier du rapport entre colon et colonisé en d'autres termes que les scènes et types.

Le deuxième grand chercheur de la carte postale algérienne est David Prochaska. Dans « The archive of Algérie imaginaire » (1990), Prochaska s'intéresse exclusivement au genre du type algérien. Il considère un corpus beaucoup plus varié que celui d'Alloula, avec par exemple des travailleurs hommes, mais il énumère un nombre restreint de sujets représentés, car les conventions picturales sont empruntées à la peinture (375). Dans la même veine que Julia Clancy-Smith, Prochaska remarque qu'il n'y a « qu'une petite minorité de cartes postales photographiques qui montrent les Européens pauvres au travail. »⁶¹ Lorsqu'ils sont représentés, les mêmes caractéristiques que les *Indigènes* sont attribués à ces Européens. Ces représentations

⁶¹ Version originale : « Only a small minority of postcards picture low white-collar Europeans at work ».

sont rares et montrent que si les Français de souche établis en Algérie regardaient parfois les autres Européens d'origine de haut, cela se produisait plus systématiquement à l'encontre des *Indigènes*. Les représentations des Européens ressemblent en fait aux images « folkloriques » des paysans en France⁶² (387). Selon Prochaska, il est difficile de savoir qui achetaient ces cartes ; il fait la supposition qu'il y avait des Européens immigrés en Algérie et des Français de la métropole parmi les consommateurs. Cependant, Prochaska considère que le regard sur ces cartes se porte toujours « de l'extérieur vers l'intérieur »⁶³, et que cette vision de l'« *outsider* »⁶⁴ est caractéristique de la stratégie orientaliste. En effet, l'Orientalisme vise, tout en donnant l'illusion de réalité et de couleur locale, à maintenir une distance entre le spectateur, qui reste étranger à la scène, et l'objet du regard. Cette distance empêche l'identification au sujet représenté et établit une hiérarchie stratégique entre le spectateur et l'Autre. Prochaska conclut en rapprochant l'essor de la carte postale et le colonialisme français au début du 20^e siècle, mais il ne développe pas assez les spécificités de cette présence coloniale pour faire émerger une vraie relation entre une demande locale et certaines cartes postales. Prochaska s'étend dans un autre article, « History as Literature, Literature as History : Cagayous of Algiers » (1996), sur les caractéristiques du contexte algérien du début du 20^e siècle, en s'attardant notamment sur l'identité des Européens d'Alger. Il utilise même des cartes postales pour illustrer ses propos, sans en venir à considérer les Européens d'Algérie comme faisant partie d'une clientèle pour les cartes postales d'Alger. C'est ce que nous tenterons donc de démontrer.

Alger est un lieu propice pour la prolifération d'une production et d'une consommation locale de cartes postales, car elle présente plusieurs spécificités ; on parle parfois du « particularisme algérien » (Baroli 1967 : 261) ou du « microcosme algérois » (Calmes 1984 : 261). Ce particularisme se définit, selon Emanuel Sivan, par « le rôle prédominant joué par les masses pied-noires »⁶⁵ (1979 : 21). Ce rôle s'établissait de façon ostentatoire au début du 20^e siècle : à cette époque, les Européens sont trois fois plus nombreux que les *Indigènes* à Alger

⁶² David Prochaska ne cite pas précisément d'exemple, mais il explique que les représentations des types européens comportent les mêmes « conventions du pittoresque » que pour ces tableaux folkloriques. Nous pouvons donc penser à des peintres comme Jules Breton (1827-1906) ou Jules Bastien-Lepage (1848-1884). Il rajoute que l'auteur Arnold van Gennep a utilisé des cartes postales pour son étude du folklore français. Voir : Arnold VAN GENNEP (1937), *Manuel de folklore français contemporain*, Paris : A. Picard.

⁶³ Traduction de l'auteur de : « from the outside in »

⁶⁴ Nous voulons marquer la différence entre « *foreigner* » et « *outsider* », ce que le terme « étranger » en français ne permet pas. « *Foreigner* » peut référer à quelqu'un qui vient d'un autre pays, alors qu'un « *outsider* » est quelqu'un qui n'appartient pas à un groupe ; la définition est plus large.

⁶⁵ Version originale : « salient role played by the pied-noir masses ».

pour une population totale de 145 280⁶⁶ (Prochaska 1996 : 675). Dans une tentative de régularisation de cette population, la France naturalisa massivement, en 1889, tous les enfants d'Européens nés en Algérie⁶⁷ (Clancy-Smith 2009 : 51). Marc Baroli (1967 : 252) explique que si cela devait être une loi, c'est parce que cette population ne demandait pas spontanément la nationalité française, même après s'être établie dans la colonie depuis des années. Cette augmentation démographique s'accompagne de revendications politiques.

La vie politique d'Alger à la fin du 19^e siècle est bouleversée par l'embrasement antijuif. Le 8 mai 1898, les candidats antisémites d'Alger gagnent quatre sièges sur 6 à l'Assemblée nationale ; Max Régis et Édouard Drumont sont élus à Alger. Geneviève Dermenjian, dans son chapitre « 1898, l'embrasement antijuif »⁶⁸ (1999 : 55-64), explique que : « L'antisémitisme en Algérie n'est pas une création spontanée de la fin du 19^e siècle, surgie pour assouvir une passion passagère ou pour imiter la métropole en proie aux convulsions de l'affaire Dreyfus. » Elle retrace l'antisémitisme jusqu'au début de la présence française, avec des racines raciales, économiques, religieuses, sociales et « proprement locales, si l'on considère que de nombreux militaires étaient hostiles aux Juifs dans l'espoir de plaire aux Musulmans. » Pour Dermenjian donc, le décret Crémieux du 24 octobre 1870 qui naturalisa en masse tous les Juifs nés en Algérie, vint clore une politique d'assimilation utilisée depuis plusieurs années par le gouvernement français. La naturalisation des Juifs provoque une radicalisation de l'antisémitisme qui se focalise sur la question du vote en bloc. À Alger, la Ligue socialiste antijuive recrute facilement les Européens d'Algérie⁶⁹ et la crise s'intensifie en 1898 : à Bab el-Oued et à Bab Azzoun il y a des émeutes d'une « rare violence » provoquant une centaine de blessés et la mort de deux Juifs. La communauté juive subit des pressions et des violences pendant trois ans, jusqu'aux législatives de 1902 lorsque les candidats antijuifs ne sont pas réélus. Selon Dermenjian, la fin de la crise s'explique par de nombreuses raisons : les candidats antijuifs n'obtiennent pas de concessions à l'Assemblée nationale (notamment, le décret Crémieux sera maintenu jusqu'à l'abrogation sous le régime de Vichy) et l'Algérie obtient une

⁶⁶ Pour comparer, durant la même période il n'y avait que 5% d'Européens au Caire (Prochaska 1996 : 675).

⁶⁷ La population Européenne passe alors de 200 000 en 1881 à 365 000 en 1900 (Clancy-Smith 2009 : 51).

⁶⁸ Voir Jean-Jacques Jordi et Jean-Louis Planché (1999), *Alger 1860-1930 : le modèle ambigu du triomphe colonial*, Collection Mémoires no. 55, Paris : Éd. Autrement.

⁶⁹ Geneviève Dermenjian utilise le terme « Néos » pour nouveaux français, car les Européens venaient d'être naturalisés automatiquement par la loi de 1889 (1999 : 58).

autonomie financière. Les revendications autonomistes sont apaisées avec la loi du 29 décembre 1900 qui confère à l'Algérie la personnalité civile et un budget spécial (Ageron 1990 : 66)⁷⁰.

Ce survol contextuel permet de voir que le début du 20^e siècle fut une période de fortes revendications identitaires pour les Européens d'Algérie, et le théâtre de ces revendications était tout naturellement la capitale, Alger, où se regroupait la grande majorité des Européens. Les émeutes antijuives sont l'expression violente d'une identité qui se conçoit en opposition aux Autres, Juifs et *Indigènes*. Or, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les Européens d'Algérie restent invisibles dans la grande majorité des sources visuelles sur l'Algérie, et ce malgré une importance politique grandissante. Il existe toutefois des exemples de la présence de cette population européenne dans les représentations culturelles produites localement qui se développent de plus en plus au début du 20^e siècle. Ces représentations créent et répondent à une demande de la communauté européenne. Julia Clancy-Smith se concentre sur la période avant 1870, car elle est moins étudiée, mais elle note tout de même la popularité du feuilleton *Cagayous* à partir de 1894 (2009 : 53). *Cagayous* a été abondamment développé comme cas d'étude et nous utiliserons ces recherches pour montrer le rattachement de notre corpus au contexte local, qui est le mieux représenté par les aventures de ce « plus grand voyou d'Alger »⁷¹.

Le contexte local dans nos cartes postales

Cagayous est un premier exemple de production culturelle dans laquelle les Européens d'Algérie ont le beau rôle. La comparaison entre cette production littéraire et notre corpus nous permettra de soutenir le rattachement de nos cartes postales au contexte local algérois, car les deux répondent à et créent une clientèle européenne. Auguste Robinet, journaliste et membre de la fonction publique à Alger, sous le pseudonyme « Musette », publie entre 1894 et 1920 une quarantaine de titres, chacun à plus de 10 000 exemplaires (Fechner 2000 : 104). Le personnage principal, Cagayous, est de père français et de mère espagnole et vit dans le quartier populaire de Bab el-Oued ; il représente le type littéraire de l'Européen d'Alger. Apprécié à Alger à l'époque

⁷⁰ Pour plus d'informations sur la Crise anti-juive voir : Jean-Luc Allouche et al (1987), Emanuel Sivan (1979), David Prochaska (1996), Paul Siblot (1987), Alain Calmes (1984 : 19-28).

⁷¹ Description de Pierre Mille cité dans l'introduction de Gabriel Audisio dans la deuxième édition des aventures de *Cagayous* (Robinet 1972 : 11).

de sa publication, *Cagayous* réapparaît aujourd’hui régulièrement dans les écrits sur les Européens d’Algérie ancêtres, avec les Français d’origine, des Pieds-noirs. Annoncé comme le préfigurateur du mouvement algérianiste⁷², *Cagayous* est utile pour l’aperçu qu’il donne sur la communauté européenne et sa vie de tous les jours dans l’Alger du début du 20^e siècle⁷³. Elisabeth Fechner explique ce rapprochement entre *Cagayous* et sa bande et les Européens d’Algérie : « C’est que, comme eux, ils évoluent dans les quartiers populaires [...] comme eux ils s’habillent d’un pull marin, comme eux les locutions ils inversent. » (*sic*) L’article de David Prochaska « History as Literature, Literature as History : *Cagayous* of Algiers » expose particulièrement bien les aspects de ce contexte algérois et comment ils sont traités par Musette. Selon Prochaska (1996 : 674), « le personnage littéraire de *Cagayous* constitue une des représentations les plus importantes, sinon la plus importante, des Européens d’Algérie »⁷⁴. De plus, la particularité de *Cagayous* est sa popularité locale : « Dans la littérature coloniale algérienne, le cas de Musette est unique : il était le seul auteur à avoir un public au centre de la colonie de peuplement [...] et une réelle audience »⁷⁵ (Prochaska 1996 : 685). *Cagayous* est extrêmement fier de son identité et lorsqu’on lui demande : « Etes-vous français ? » il répond avec enthousiasme : « Algériens nous sommes ! », s’appropriant l’appellation autoproclamée par les Européens eux-mêmes, courante à l’époque (Robinet 1972 : 101). En nous basant sur le travail de Prochaska et les autres recherches sur *Cagayous*, nous montrerons les aspects de ce contexte dans les cartes postales de notre corpus.

Nous pouvons supposer que les cartes postales de notre corpus étaient susceptibles de plaire à une clientèle locale qui pouvait s’identifier aux lieux représentés et au pouvoir investi dans ces espaces publics. En effet, la rue est un espace primordial dans l’Alger des premières décennies du 20^e siècle, puisqu’elle donne le cadre réel aux manifestations identitaires, mais aussi parce qu’elle est à la fois le site privilégié des aventures de *Cagayous* et le sujet de représentations visuelles en carte postale. Une première corrélation à établir entre notre corpus,

⁷² Les Algérianistes sont un groupe d’auteurs Européens d’Algérie qui s’opposent aux écrits orientalisants, cherchant plutôt à décrire la personnalité latine de l’Algérie. Voir les romans de Louis Bertrand ou de Robert Randau. La prédilection notamment de Louis Bertrand pour le passé latin de l’Algérie témoigne de tendances idéologiques fascistes, comme le souligne Seth Graebner (2007 : 65).

⁷³ Voir: David Prochaska (1996), Emanuel Sivan (1979), Alain Calmes (1984), Paul Siblot (1987), Léon Manzella (1989), Seth Graebner (2007).

⁷⁴ Version originale : « The literary character *Cagayous* constitutes one of the primary, if not the primary, European representations of Algeria. »

⁷⁵ Version originale : « In colonial Algerian literature, the case of Musette is unique: he was the only author to have a public at the core of the settler colony [...] and a real audience. »

Cagayous, et le contexte local d'Alger est donc l'importance de la rue. Selon David Prochaska (1996 : 688) « l'espace de Cagayous par excellence ce n'est pas le lieu de travail, ni la maison familiale, mais la rue. »⁷⁶ Il passe tout son temps libre dans les espaces publics de la ville, avec une prédilection pour le quartier autour du port (quartier de la Marine, à dominance italienne) et Bab el-Oued (quartier fortement espagnol et populaire). Le Square de la Régence et la Place Randon, les espaces de notre corpus, se situent entre ces deux quartiers importants (voir plan figure 8). Il visite rarement la Casbah, car l'Alger de Cagayous est une ville « très individualisée »⁷⁷ qui reflète ses préoccupations personnelles (Prochaska 1996 : 688). Ainsi, Cagayous ne travaille que pour pouvoir traîner dans la rue, tout comme le flâneur ; se promener devient un art à cultiver quotidiennement (Prochaska 1990 : 690-691). La rue fonctionne comme l'espace d'une affirmation identitaire, car Cagayous est le chef de sa bande⁷⁸, et la négociation dans l'espace public est, pour lui, une fin en soi : « le processus est plus important que la destination », nous explique Prochaska (1996 : 692). Les cartes postales de notre corpus, qui ont pour sujet principal les espaces publics eux-mêmes, montrent de façon visuelle cette préoccupation pour la rue. Le sujet principal, comme l'indiquent les titres, n'est ni les monuments autour ni les personnes, mais bien la rue ; comme si la destination finale des passants dans les images ne comptait pas, ce qui est important ce sont les interactions, les transactions qui ont lieu dans l'espace intermédiaire de la Place Randon, du Square de la Régence. Tout est en mouvement, en flux ; les processus de la rue sont représentés : la circulation (piétonne ou à bicyclette), la vente et l'achat de biens, la communication.

Une telle prédilection pour la rue se rattache à l'importance de cet espace public dans la formation identitaire, sociale et politique de la communauté européenne d'Alger au début du 20^e siècle. En effet, la Crise anti-juive, qui voit des masses d'Européens descendre dans la rue manifester ensemble pour la première fois, montre à la France métropolitaine l'ampleur et la violence des revendications de cette population (voir figures 54.1 et 54.2). Charles-Robert Ageron (1990 : 65-75) décrit ces émeutes comme une révolution manquée. La « foule algéroise

⁷⁶ Traduction de l'auteur de : « Cagayous's space par excellence is not the workplace, not the family home, but the street. »

⁷⁷ Traduction de l'auteur de : « highly individualized ».

⁷⁸ David Prochaska décrit les membres de la bande de Cagayous : « *There is "Un qu'on lui dit l'haricot," the one called the bean, because he is always farting ; Calcidone, the one with the big feet ; Zérofranc, so named because he never has the money to pay for his round of drinks; Mecieu (Monsieur) Hoc, a retired postman and the only native Frenchman in Cayaous' circle ; Solipane, literally "sun and bread" ; Embrouilloun, from the Algerian argot for filching, petty theft ; and "Un que l'on appelle Tomate", the one called tomato.* » (1990 : 690)

fut maîtresse de la rue » et elle obtint des concessions. Toutefois, en concédant de « gouverner selon les vues exclusives de l'Algérie européenne la France apaisa pour un temps les récriminations des colons, mais elle perdait l'audience des Musulmans ». Marc Baroli note que l'espace public de la rue est resté un théâtre politique important pour la ville : « Les mouvements de foule d'Alger eurent toujours un caractère imprécis, même dans la plus grande violence, car il ne s'est jamais agi pour elles d'atteindre un objectif précis, stratégique ou politique, mais d'affirmer une force désireuse de devenir un pouvoir et de faire ensuite 'le reste', qui n'était pas clairement défini » (1967 : 244). La Crise anti-juive fait émerger l'importance de l'espace public de la rue comme un lieu chargé idéologiquement où se dénouent les relations intercommunautaires, parfois de façon violente. Au début du 20^e siècle, ce sont les Européens d'Algérie qui, grâce à leur grand nombre, dominent cet espace lors des émeutes.

L'importance de la rue comme sujet iconographique ou comme espace à occuper (par *Cagayous* ou la population qu'il caricature) provoque des particularités au niveau de la forme. *Cagayous* et notre corpus sont ainsi comparables au-delà des lieux représentés. Premièrement, la prise de vue choisie par les photographes, qui place le spectateur dans le même plan que la rue, fait rentrer le spectateur dans l'image. La clarté des images, qui permet de discerner de petits détails, donne l'illusion d'une transparence, d'une objectivité, à l'image. Le style de Musette, l'auteur de *Cagayous*, est similaire ; grâce aux dialogues dans le texte, le lecteur est immergé dans l'espace fictif du feuilleton ; les paroles ne sont pas rapportées par un narrateur, le lecteur y a accès directement, donnant aussi l'illusion d'une transparence. Selon David Prochaska, Musette emploie une approche documentaire qui donne l'impression au lecteur d'être présent à la scène⁷⁹ (1996 : 697). La photographie, avec tous ses détails, donne l'illusion du réel, tout comme Musette écrit de la « fiction qui ressemblait au fait établi »⁸⁰ (Prochaska 1996 : 697). Notre corpus et *Cagayous* tirent donc de la rue, et de sa spontanéité, un réalisme et une transparence fictifs.

Deuxièmement, le feuilleton et la carte postale ont des formes sérielles qui se ressemblent. *Cagayous* apparaissait dans les journaux quotidiens, mais en petites parties. Les textes ont été rassemblés par la suite mais, à l'état original le feuilleton était fragmenté⁸¹. Il en

⁷⁹ Prochaska parle de : « a documentary 'you are there' approach ».

⁸⁰ Version originale : « Fiction that looked like fact ».

⁸¹ Les histoires de *Cagayous* ont été rassemblées et éditées deux fois par Gabriel Audisio, en 1931 et encore en 1972.

allait de même pour les cartes postales, comme aujourd'hui où elles se vendent à l'unité, même s'il existe des collections particulières ou institutionnelles. Le double effet de fragmentation et de sérialité est renforcé par le sujet thématique de la rue. En effet, la rue aussi appartient à un tout plus large, le réseau urbain, mais ne peut être aperçue que partiellement, de façon morcelée, par le promeneur dans la ville. Ces deux formes, la carte postale et le feuilleton *Cagayous* rendent bien la succession d'instantanés de la rue. Nous pouvons rappeler l'idée d'une « géographie personnelle » des habitants qui atténue les traumatismes du modernisme, comme le décrit Nancy Stieber au sujet des cartes postales d'Amsterdam. Contrairement à la fragmentation et à la sérialité, la collection et la réorganisation de cartes postales donne l'illusion de la création d'un nouveau *tout*, à l'image qu'on veut se donner de la ville et de ses quartiers. Les aventures de *Cagayous* montrent aussi des fragments de la ville d'Alger, des fragments chers aux Européens d'Alger, mais qui correspondent à une image reconstruite et sélective de la ville.

Troisièmement, la rue est l'espace de la coïncidence, de la rencontre fortuite, de l'anecdote drôle. *Cagayous* exploite pleinement l'humour de la rue, souvent d'ailleurs au détriment des autres, c'est son « *modus vivendi* » (Prochaska 1996 : 701). Notre corpus, qui représente un certain nombre de passants qui ne semblent pas voir le photographe, détient aussi la possibilité de représenter une coïncidence, une anecdote, une blague. Le photographe, pour une scène de rue en dehors de l'espace confiné de son studio, contrôle plus difficilement tous les aspects de son sujet ; les passants dans la rue ne sont pas tous des figurants, ils sont là au hasard, à moins que l'imprimeur prenne le temps de tous les rajouter à la main. Les messages au dos des cartes postales ajoutent aux détails de l'image, car ils sont aussi anecdotiques. Sur le verso de la carte postale du Square de la Régence, Mme Berthe décrit les petits détails du quotidien de sa famille. La forme même des cartes postales de notre corpus, qui combine images instantanées de la rue avec des anecdotes familiales et personnelles rappelle les historiettes drôles, variables et quotidiennes de *Cagayous*.

Enfin, quatrièmement, nous pouvons comparer le regard de *Cagayous* avec celui du photographe. Selon Paul Siblot, « la narration est prise en charge par *Cagayous* dont le 'je' apparaît le plus souvent aux moments intenses du récit ou en clôture de séquence. Mais cette première personne est celle d'un sujet qui n'existe qu'en tant que porte-parole du sujet collectif qui lui confère son identité » (1987 : 64). Le regard de *Cagayous* est donc celui de toute une communauté ; il est exagéré et stéréotypé. Le regard du photographe provient aussi d'une

individualité, mais, dans une logique marchande, les images qu'il choisit de publier comme cartes postales sont celles qu'il pense pourront se vendre. L'éditeur de cartes postales ressemble donc à Cagayous en ce qu'il représente la vision d'un groupe, une communauté, qui est d'ailleurs le consommateur visé. Ces productions culturelles répondent à une demande particulière et la produisent, augmentant la demande initiale. Pour conclure, nos cartes postales mettent en avant la rue tant au niveau de l'iconographie qu'au niveau de la forme, et pour ces deux aspects, notre corpus ressemble au feuilleton répandu *Cagayous*, si apprécié chez les Européens d'Alger. En suivant donc l'exemple des chercheurs qui se sont intéressés à la carte postale locale, nous supposons qu'Alger aussi était le lieu d'une production locale. Compte tenu de la grande importance des Européens d'Alger au début du 20^e siècle, démographiquement et politiquement, nous supposons qu'une partie de la production répondait à leur propre représentation de la ville.

Nous avons vu une première corrélation entre *Cagayous*, notre corpus et le contexte local d'Alger avec l'importance de la rue dans l'iconographie et dans la forme. Une deuxième corrélation s'établit sur le plan des relations intercommunautaires. Tout d'abord, Cagayous est très antisémite (Prochaska 1996 : 694), une attitude répandue au tournant du siècle, comme en témoigne les émeutes antijuives. Les candidates antijuifs perdent le pouvoir dès 1902, mais des tendances antisémites demeurent (Calmes 1984 : 47). Selon Paul Siblot, dans son analyse de *Cagayous antijuif*⁸², l'antisémitisme en Algérie est « une haine du Juif en tant qu'Arabe » (1987 : 62). L'analyse de David Prochaska nous paraît toutefois plus juste : la Crise anti-juive à Alger fut initialement un phénomène électoral. En 1870, le décret Crémieux avait naturalisé en masse les Juifs d'Algérie, et les Européens craignaient un vote en bloc de leur part (Prochaska 1996 : 695). De *Cagayous antijuif*, Musette passe à *Cagayous antitout* : le héros européen devient candidat populiste sur une plateforme d'« antitoutisme », séparatiste, qui envisage un pouvoir européen local en Algérie. Cagayous aime se moquer de tout et bouleverser certains codes sociaux, mais il se trouve dans une hiérarchie très stricte des communautés algéroises. Selon David Prochaska (1996 : 697), l'antisémitisme des européens témoigne donc d'une « angoisse de statut »⁸³ très forte : socialement, les « Petits-blancs » ne sont pas très loin des *Indigènes*. Cependant, à l'époque, les *Indigènes* et le nationalisme algérien ne posaient pas de menace à la communauté européenne, alors que l'assimilation des juifs leur était très menaçante.

⁸² Ce fut le titre d'un des feuillets de Musette, publié en 1898.

⁸³ Version originale : « status anxiety ».

Dans les représentations culturelles, nous l'avons vu, la communauté juive d'Alger, comme les Européens, est moins souvent représentée. En considérant ce contexte, il n'est donc pas étrange de voir que la synagogue ne figure généralement pas comme sujet principal sur les cartes postales de la Place Randon, si même elle est représentée du tout. Certaines personnes figurant dans notre scène de marché sont peut-être juives. Toutefois, comme nous l'avons vu au premier chapitre, la population juive d'Alger tendait à s'habiller de plus en plus à la façon européenne, particulièrement suite à leur nationalisation française, et donc se distinguait difficilement des Européens. L'espace public prend le devant sur la synagogue, symbole de la minorité juive à Alger, et la carte postale de la Place Randon répond à l'antisémitisme de l'époque avec un rejet implicite de représentation.

Les *Indigènes* dans *Cagayous* font souvent l'objet de moqueries. Les personnages *indigènes* ne sont pas complètement absents du feuilleton, mais ils ne sont nullement développés ; ils n'ont que des rôles sociaux inférieurs et Cagayous et sa bande se moquent régulièrement d'eux (Sivan : 28)⁸⁴. L'Européen d'Alger cherche à se légitimer sur le plan politique et identitaire, et pour ce faire il tente de se différencier des autres groupes communautaires : Juifs, Indigènes, Français, souvent à l'aide d'un humour dérisoire. Il ne faut donc pas sous-estimer le racisme présent dans les textes de *Cagayous*⁸⁵. Le contact entre Cagayous et sa bande et la population *indigène* est rare. Les seules interactions ont lieu dans des espaces communs comme la rue, et c'est ce que nous avons pu observer également dans notre corpus. Nous avons vu que les *Indigènes*, les Européens, les Français et les Juifs semblent partager, dans une certaine mesure, les mêmes espaces publics. Marc Baroli (1967 : 175) nous met en garde contre ce que l'on pourrait voir dans la ségrégation des quartiers résidentiels : « La pire des erreurs serait de considérer ces quartiers comme autant de ghettos », il y a une grande circulation des habitants au sein de la ville. Ce sont justement aux marchés et aux lieux de travail où prennent place les moments de rencontre entre les communautés (Sivan 1973 : 30). Selon Marc Baroli, la rue « continue [...] à rassembler les gens les plus divers sans qu'aucun facteur politique ou sociologique n'intervienne. » (176). Les deux cartes de notre corpus semblent

⁸⁴ Comme l'explique Paul Siblot (2004 : 28) à propos du mouvement Algérieniste, « l'Autre est le grand absent » ; dans les romans, l'Arabe n'y figure pas. Cette tendance est reproduite aussi dans l'œuvre de Camus. Un des rares personnages arabes apparaît dans *L'Étranger* seulement pour être tué. Voir : Albert CAMUS (1996), *L'Étranger*, Paris : Gallimard, [1942].

⁸⁵ Paul Siblot (1987) et Emanuel Sivan (1979) le dénoncent de manière virulente, mais voir aussi David Prochaska (1996).

illustrer cet aspect de la vie quotidienne qui surprend celui qui ne connaît pas Alger⁸⁶. Ainsi, nos cartes postales de la Place Randon et du Square de la Régence montrent la mixité communautaire de la ville, un brassage caractéristique d'Alger, qui se produisait tous les jours. Une telle visualisation du vécu de la population locale nous semble particulièrement attirante pour une clientèle de cartes postales de la ville.

La mixité entre les communautés à Alger a eu des répercussions sur plusieurs aspects de la vie culturelle des Européens qui sont en partie discernables dans nos cartes. Tout d'abord, la cuisine de la communauté européenne s'est imbibé des influences gustatives qui se trouvaient sur place. Selon Marc Baroli, ce fut en cuisine que « l'unité des races se réalis[a] le plus vite », le « syncrétisme gastronomique ne laiss[ant] même pas de côté l'élément arabe. » (1967 : 167) En effet, la carte postale de la place Randon semble montrer que les différentes communautés fréquentent les mêmes marchés, pour acheter des produits similaires⁸⁷. La deuxième répercussion sur la culture européenne de la mixité communautaire à Alger fut linguistique. Léon Manzella parle de « melting-pot pied-noir » pour décrire la diversité des colonisateurs tant au niveau de leur cultures et pays natifs que de leurs milieux socio-économiques d'origine. Leur prédominance démographique étant si forte en Algérie, la population européenne d'origine étrangère développe une langue propre, un dialecte du français, le pataouète. Ce dialecte rajoute des emprunts de l'italien, de l'espagnol et de l'arabe à son substrat de « français naturel » dans ce que Léon Manzella qualifie de « couscous linguistique » (1989 : 9-11). Musette est le premier à rendre ce dialecte en langage écrit pour *Cagayous*, et le pataouète demeure la caractéristique majeure de l'œuvre. Le message que nous avons de Mme Berthe au dos de la carte postale de la Place du Gouvernement n'est pas en pataouète, même s'il existe de petites fautes dans son texte. Mais le pataouète de *Cagayous* reste une caricature (Lanly 1970 : 23). Ce qui est important de retenir de ces répercussions, est que malgré l'existence de ressentiments intercommunautaires, essentiellement de la part des Européens envers les Juifs et les *Indigènes*, des interactions avaient tout de même lieu, et elles se passaient essentiellement dans les espaces publics comme la rue. Le pataouète et la cuisine mélangée de la communauté européenne témoignent d'échanges qui ont bel et bien eu lieu. Les cartes postales de notre corpus sont d'autres exemples où on peut voir le mélange intercommunautaire qui se limite aux espaces transitoires de la rue.

⁸⁶ Revoir la déception des écrivains voyageurs en arrivant à Alger décrit au premier chapitre.

⁸⁷ Naturellement, il faut exclure le vin et l'alcool en général.

S'il y avait un domaine où la mixité ne se faisait quasiment pas, c'était entre les hommes et les femmes. Pour toutes les communautés d'Alger, la maison, la famille, les enfants et la sphère privée en général appartenaient aux femmes⁸⁸. Les hommes occupaient la sphère publique : le travail et la rue. Ce contraste se voit clairement dans *Cagayous*. Sa vie de voyou est interrompue brièvement par le mariage, mais les femmes sont relativement absentes du feuilleton, et Cagayous divorce rapidement pour retrouver ses aventures de la rue (Prochaska 1996 : 692-694). Nous n'avons pas pu conclure dans notre corpus que la rue était réservée exclusivement aux femmes ou aux hommes, car la Place Randon semble être majoritairement occupée par des femmes alors que la Place du Gouvernement l'est par des hommes. Toutefois, il est possible de dire que les relations entre les femmes et les hommes au sein d'une même image se font rares et dans notre corpus nous n'en voyons pas. En fait, les anxiétés intercommunautaires s'accroissaient lorsqu'il s'agissait des femmes, et le mariage entre Juifs, Arabes, et *Indigènes* était extrêmement rare (Graebner 2007 : 87). Dans la rue, où il y avait la possibilité de côtoyer d'autres communautés, les femmes n'avaient pas beaucoup de marge de manœuvre.

Contrairement aux harems, la rue offrait la possibilité d'une promiscuité accessible à tous, la seule permise dans un espace public, quoiqu'extrêmement limitée. Au fur et à mesure du texte de Malek Alloula, *Le Harem colonial* (2001b), les Mauresques dans les cartes postales de son corpus sont de plus en plus dévoilées et dénudées. Alloula passe de la femme voilée dans la rue à la femme nue au harem. Malek Alloula s'attarde sur l'impénétrabilité du voile des femmes musulmanes, et la frustration que cela entraîne chez le photographe. Dans cette optique, il est possible qu'à l'époque de sa création, l'image de la Place Randon, qui comporte plusieurs figures féminines, voilées et non voilées, ait paru osée, émoustillante, à certains, car les hommes et les femmes de la rue occupent un espace commun. Notre corpus rend donc compte des rapports intercommunautaires et des rapports entre hommes et femmes qui existaient à Alger au début du 20^e siècle.

Alain Calmes trouve dans les blagues salaces et racistes de Cagayous une expression des insécurités et des peurs du personnage et de toute une communauté en formation qui est dans un déséquilibre constant entre métropole et colonie. Selon lui, l'humour de Cagayous est « aliénant » et « rarement gratuit » (1984 : 76). David Prochaska met également le lecteur en

⁸⁸ Cette dichotomie est relevée par Prochaska (2003 : 132), Lesbet (1985 : 48) et Çelik (1997 : 15,19).

garde contre la séduction du texte, qui tente de camoufler les vraies tensions du contexte local d'Alger (1996 : 706). Nos deux cartes postales n'ont pas le même ton salace ou raciste que *Cagayous*, même si, comme nous l'avons vu, ces deux productions culturelles ont pu servir au façonnement identitaire des Européens d'Algérie, communauté avec une anxiété de statut très fort qui s'est exprimée au détriment des autres communautés et envers les femmes. Dans ce deuxième chapitre, *Cagayous* nous a servi à montrer comment nos deux cartes postales du corpus se rattachent au contexte local de leur production et à l'image que les Européens d'Algérie voulait se donner d'eux-mêmes. Nous avons vu que la rue prend une place primordiale, autant au sein du contexte historique du 20^e siècle que dans les histoires de *Cagayous* et dans nos cartes postales. L'iconographie de la rue entraîne des caractéristiques sur le plan de la forme : fragmentation, sérialité, humour, point de vue. Enfin, la rue est à la fois l'espace de mélange intercommunautaire et de ségrégation, surtout vis-à-vis des femmes. L'échange entre ces personnes se fait rarement sur un plan d'égalité, des relations inégales de pouvoir sont partout présentes, particulièrement dans la situation coloniale d'Alger, et c'est ce que soulignent Prochaska et Calmes. Concevoir notre corpus comme une production locale entraîne une autre façon d'analyser la production de la carte postale algérienne. En considérant le pouvoir de consommateur des Européens d'Algérie, nous faisons rentrer une autre population dans le réseau de production, et cela nous force à considérer les effets créés pour comprendre les stratégies de représentation à l'œuvre dans les cartes postales. Dans le troisième chapitre, nous nous attarderons plus longuement sur des questions de pouvoir et de liberté, autant dans la rue, que dans l'acte de la prise photographique.

III. STRATÉGIES VISUELLES IDÉOLOGIQUES

Dans ce dernier chapitre, nous allons considérer les stratégies visuelles, rattachées au contexte colonial, qui sont exposées dans notre corpus. Au deuxième chapitre, nous avons montré que notre corpus répond à des spécificités locales d'Alger et nous avons supposé que les Européens d'Alger auraient pu constituer une clientèle demandeuse de telles cartes. Mais s'arrêter là serait ignorer les effets produits par les structures de pouvoir de la colonisation. Ces structures ont affecté la manière de voir et de se voir des Européens d'Algérie. Suite à notre étude approfondie du contexte local de production des cartes postales de notre corpus, nous proposons une analyse théorique des stratégies visuelles dans nos cartes. L'application de la théorie à un contexte précis montrera les limites de son application et ses avantages. Nous serons amenées, tout d'abord, à faire un rapprochement avec le genre de la photographie de rue (*street photography*) pour voir comment elle peut nous aider à comprendre le fonctionnement de nos cartes dans le milieu algérois. Ensuite, nous ferons une analyse discursive en nous appuyant sur l'ouvrage de Michel Foucault *Surveiller et punir : naissance de la prison* (1975) qui traite du fonctionnement de la structure panoptique et de ses effets de subjection. Enfin, nous verrons s'il est possible que la carte postale puisse défier les discours dominants en nous aidant du travail de Homi Bhabha. Pour conclure, nous évaluerons la place des cartes postales algériennes aujourd'hui dans les recherches sur la colonisation française en Algérie.

Le problème d'interprétation que pose les cartes postales algériennes est le même que celui qui se pose la photographie en général. Il est toutefois accentué par le contexte colonial de la production et par la valeur de marchandise des cartes postales. David Prochaska cite Rosalind Krauss⁸⁹ en rappelant que la photographie, en tant qu'indice, est une forme « fondamentalement différente » de représentation (1990 : 404). L'image photographique est une trace physique, laissée par des processus photomécaniques, de la personne, du lieu, capturés par l'objectif, ce qui entraîne la nécessité de considérer le contexte de production de l'image lors de son étude. Il ne s'agit pourtant pas de considérer les cartes postales comme de simples documents, comme des

⁸⁹ Voir : Rosalind Krauss (1985), *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, New York : Abbeville ; et : Rosalind Krauss (1985), « Photography's Discursive Spaces » dans *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge : MIT Press.

illustrations passives d'une histoire de la colonisation. Au contraire, les cartes postales et la représentation photographique participent aux relations de pouvoir, et les stratégies visuelles qui sont exploitées les renforcent. La question du regard est donc primordial pour comprendre la représentation dans la relation coloniale, car il peut être à la fois actif et passif et reflète une possibilité d'expression identitaire, un pouvoir limité. C'est ce que nous verrons tout d'abord avec l'exploration du genre de la photographie de rue et la figure du flâneur.

La photographie de rue et la figure du flâneur

La définition de la photographie de rue est sujette à dispute au sein des spécialistes du genre. Colin Westerbeck et Joel Meyerowitz, dans leur ouvrage sur le sujet *Bystander : A History of Street Photography* (1994 : 34-6), décrivent le genre comme des : « photographies prises sur le vif de la vie de tous les jours dans la rue »⁹⁰. Ils définissent la rue comme n'importe quel espace public occupé par des personnes qui ne connaissent pas le photographe et, si possible, ne sont pas conscientes de sa présence. Selon eux, le photographe de rue explore des propriétés du médium photographique, l'instantanéité et la multiplicité. Même si les débuts de la photographie ne permettaient pas une prise de l'image rapide, ils maintiennent que « la promesse d'une image instantanée » invitait les photographes à utiliser leurs appareils de manière spontanée et d'interagir avec leurs sujets intuitivement (72). Le premier chapitre de l'ouvrage (39-65) traite de la rue comme sujet avant la photographie. Westerbeck et Meyerowitz se concentrent sur le cas parisien, citant des auteurs comme Gustave Flaubert et Victor Hugo⁹¹ ou encore Charles Beaudelaire et Walter Benjamin à propos de la figure du flâneur. Le genre de la photographie de rue débute alors, selon eux, à la fin du 19^e siècle ; nous pouvons, en effet, constater des similarités entre les images prises par Charles Nègre (figures 56.1 et 56.2) et nos cartes postales. Charles Nègre s'intéresse aussi à des espaces publics marchands, où sont assemblés des passants. Tout comme dans nos cartes postales, nous pouvons voir l'environnement bâti et les personnes représentées dans la scène, mais ni l'un ni l'autre ne sont le sujet principal des images. À part Eugène Atget et Charles Marville, photographes de la ville de Paris, Westerbeck et Meyerowitz donnent aussi des exemples de photographes commerciaux étrangers comme Charles J. Van

⁹⁰ Version originale : « Candid pictures of everyday life in the street ».

⁹¹ Gustave FLAUBERT (2000), *L'Éducation sentimentale ; histoire d'un jeune homme*, Paris : Gallimard [1869] ; Victor HUGO (2008), *Les Misérables*, Paris : Gallimard [1862].

Schaick au Wisconsin (figure 57) et les frères Byron à New York (figures 58.1 et 58.2), dont les clichés ressemblent aussi à nos cartes postales. Plusieurs photographies de rue ont été prises par des photographes anonymes (figure 59). Le reste de l'ouvrage *Bystander* porte sur des photographes du 20^e siècle, mais les sections sur les débuts de la photographie de rue montrent que ce genre, tel que défini par Westerbeck et Meyerowitz, est contemporaine avec nos cartes postales. Notre comparaison avec certaines photographies de Nègre, des frères Byron ou de Schaick a montré que ces images ressemblent à celles de nos cartes.

Ces caractéristiques nous permettent de considérer notre corpus sous un autre angle. Tout d'abord, le genre de la photographie de rue est apte à l'étude de nos cartes parce qu'il permet une bonne description du sujet représenté. En effet, comme nous l'avons déjà énoncé, ce qui est illustré dans nos cartes, ce sont des espaces publics, des vides urbanistiques, et non des portraits typés ou des immeubles statiques, comme la majorité des cartes postales. Dans ces espaces publics, la figure humaine n'est pas absente, mais elle n'est pas le sujet principal de l'image. De plus, le cadrage photographique de nos cartes donne l'impression que les images ont été prises sur le vif. Dans la carte de la Place Randon, par exemple, il y a une personne coupée par le cadre en bas à gauche. En bas à droite, il y a aussi l'ombre d'une personne qui n'apparaît pas encore matériellement dans le cadre. Ces personnages coupés, n'appartenant pas tout à fait à l'image, sont caractéristiques d'un regard photographique qui cherche à saisir le moment présent. Parler de photographie de rue permet donc de bien rendre compte de l'atmosphère mouvante, éphémère et quotidienne qui est donnée par les cartes de notre corpus et qui constitue leur originalité par rapport à la production générale de cartes postales algériennes. Deuxièmement, grâce à une comparaison à la photographie de rue, nous pouvons mieux comprendre la dynamique qui régit les regards au sein des images. Le photographe de la rue cherche à rester anonyme autant que possible. La majorité des cartes postales de scènes de rues que nous avons vues atteste de cet anonymat recherché. Quelques exemples, néanmoins, montrent des passants qui regardent le photographe (figure 4 par exemple). Clive Scott explique que ce regard n'est pas symbolique, mais montre l'indexicalité de la photographie (2009 : 137). Contrairement au documentariste, le photographe de rue ne caractérise pas l'être qu'il photographie ; selon Scott, sa psyché n'est pas individualisée (comme un type racial ou professionnel le ferait par exemple). Le regard des passants n'est que l'enregistrement du moment de contact (2009 : 137). L'idée de représenter

l'ambiance d'un lieu et d'un moment, plutôt que des individualités correspond bien à l'importance que nous avons déjà démontrée du local dans ces cartes postales.

Pour Clive Scott, la définition de Westerbeck et de Meyerowitz est trop « farfelue »⁹², et la majorité de son ouvrage *Street Photography : From Atget to Cartier-Bresson* tente de trouver une définition plus précise qui serait propre à la photographie de rue. Selon Scott, ce genre se différencie de façon fondamentale du documentaire. La perception du photographe de rue se distingue par une mentalité ancrée dans l'immédiat (2009 : 7). En effet, contrairement au documentariste, qui place son sujet dans un continuum, avec un passé et la possibilité d'un changement dans le futur, le photographe de scènes de rue ne se soucie que des aventures du présent. Les deux genres sont préoccupés par la vie quotidienne, mais les images du photographe de rue sont fortement influencées par le hasard (2009 : 64). Pour lui, le quotidien est rempli de rencontres fortuites, de coïncidences et de bizarreries que seule la personne qui sait regarder peut capturer dans l'objectif. La photographie de rue, tel que définie par ces auteurs, exploite les caractéristiques du genre. Kirk Varnedoe (1986 : 99-123), dans son chapitre « The Artifice of Candor : Impressionism and Photography Reconsidered », critique le rapprochement entre l'Impressionnisme et la photographie, en expliquant qu'il y a une différence importante entre l'influence de la photographie sur la peinture et le style photographique en peinture. Un tableau peut construire l'illusion d'une instantanéité à travers le cadrage, la luminosité, la touche, tout comme la photographie peut ne pas jouer de son instantanéité. Les photographes contemporains de Degas et de Manet, ne cherchaient pas un style pris sur le vif, contrairement aux Impressionnistes, et donc n'ont pas pu servir d'inspiration aux peintres pour leur construction de l'instantané. Varnedoe utilise essentiellement des photographies stéréoscopiques des années 1850 et 1860 qui antedatent notre corpus et les images que nous avons vues au dernier paragraphe. L'aspect instantané dans nos cartes et dans les exemples de photographies de rues que nous avons vues est d'autant plus marqué. Ces caractéristiques ne sont pas inhérentes au genre photographique, comme le démontre très bien Varnedoe. Dans nos cartes, elles sont l'effet voulu du photographe.

Westerbeck et Meyerowitz expliquent que la photographie de rue n'est pas dépourvue de relations de pouvoirs et ils remettent en question la figure du « *innocent bystander* », le badaud. Selon eux, la représentation d'autres personnes dans la rue ne peut être complètement innocente.

⁹² Version originale : « rather airy ».

Ils décrivent, d'une part, une compulsion morale de prendre des photos (2004 : 36), ce qui correspond mieux à la description du documentaire donnée par Clive Scott. D'autre part, ils dénoncent un manque prononcé de sensibilité :

The photographer is unconcerned with the real lives of his subjects. He cares only about the symbolic life he gives them. Street photography cannot help being exploitative in this way. It is an act of appropriation. It always requires in some measure [a] kind of rite du seigneur, the sense of one's personal powers of eminent domain (1994 : 152).

Ces ambiguïtés par rapport aux sujets représentés dans la photographie de rue nous semblent particulièrement importantes à étudier dans le contexte colonial. Malheureusement, si Westerbeck et Meyerowitz énoncent ce caractère sombre de la photographie de rue, il n'est nullement développé. De la même façon, Clive Scott avertit ses lecteurs en introduction que : « Nous devons nous rappeler que les photographies ne nous fournissent pas un accès direct à la réalité, qu'elles sont des représentations chargées idéologiquement, des instruments, voulues ou pas, d'endoctrinement et de contrôle, extrêmement économique dans leur vérité, et que le chemin du photographe au consommateur est jonché de choix significatifs. »⁹³ (2009 : 16) Mais son ouvrage traite presque exclusivement de la photographie de rue française, et en particulier parisienne, ce qui exclut le potentiel plus critique que le genre pourrait avoir lorsque appliqué dans d'autres contextes. En effet, les caractéristiques que nous avons développées ci-dessus, ainsi que cette exploitation du sujet représenté, montrent qu'il est possible de voir dans notre corpus des exemples de photographie de rue algérienne. Il nous semble qu'il serait bénéfique de développer la recherche sur ce genre dans des contextes plus diversifiés, car des points de comparaison existent entre les transformations urbaines d'Alger et de Paris.

La photographie de rue est toujours associée à la figure du flâneur, théorisée premièrement par Charles Baudelaire et Walter Benjamin⁹⁴. Dans *Constantin Guys : le peintre de la vie moderne*, Baudelaire décrit le flâneur ainsi :

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est

⁹³ Version originale : « We must be reminded that photographs do not provide us with unmediated access to reality, that they are ideologically loaded representations, instruments, voluntary or involuntary, of indoctrination and control, highly economical with their truth, and that the path of the photograph to the consumer is littered with significant choice. »

⁹⁴ Voir: Charles Baudelaire (1943), *Constantin Guys : le peintre de la vie moderne*, Genève : La Palatine ; et Walter Benjamin (1989), *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf.

une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. (1943 : 14)

Le photographe de rue est le flâneur par excellence, qui sait voir les événements quotidiens de la rue. Selon Clive Scott, si le photographe documentaire est personnifié par le fonctionnaire d'état, le photographe de rue est le « flâneur sans attaches »⁹⁵ (2009 : 64). La figure du flâneur revient sans cesse dans nos recherches, que ce soit à propos des promeneurs dans les nouveaux espaces publics au sein de la ville d'Alger⁹⁶, pour décrire certains peintres dans la colonie⁹⁷ ou pour caractériser le photographe de cartes postales⁹⁸. Le flâneur est une figure qui apparaît à travers les disciplines, à la fois pour caractériser le photographe en métropole ou en colonie, ainsi que pour caractériser le peintre ou l'écrivain. Cette figure est sympathique ; elle permet de personnifier le regard et de s'imaginer l'animation des rues parisiennes à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e. Toutefois, tout comme Westerbeck et Meyerowitz nous mettent en garde contre le « *innocent bystander* », il se pourrait que le flâneur ne soit pas innocent non plus. Clive Scott décrit le regard du flâneur comme « sans distinction »⁹⁹ (2009 : 72), il est détaché du monde, apparemment sans classe sociale (2009 : 66-72). Tout lui est familier ; ainsi, il interagit avec son entourage à travers le sobriquet. Or, selon Scott : « le sobriquet dépolitise presque invariablement [...] il détourne notre attention de la personne (et l'amoindrit) »¹⁰⁰ (2009 : 100) ; Scott va jusqu'à dire que la photographie de rue est une forme de « vol à la tire visuel »¹⁰¹ effectué par le flâneur.

⁹⁵ Version originale : « the unattached flâneur ».

⁹⁶ Voir : Oulebsir (2004 : 178) « la création sous le Second Empire, du boulevard de l'Impératrice, a inventé en Alger la promenade urbaine et la flânerie ».

⁹⁷ Par exemple Eugène Fromentin (Benjamin 2003 : 18).

⁹⁸ Safia Belmenouar n'utilise pas le terme exact, mais elle décrit une attitude fort similaire à celle du flâneur : « On imagine l'un de ces photographes déambulant dans les ruelles de la ville arabe. L'œil vif, il observe les maisons aux murs silencieux, aux ouvertures... ».

⁹⁹ Nous traduisions difficilement l'adverbe anglais « *indiscriminate* » qui décrit un regard sans distinction ou sans discrimination, mais qui peut supposer aussi un certain manque de convenance. Le flâneur regarde où il veut, quand il veut, sans tenir compte de la gêne des autres ou de leur intimité.

¹⁰⁰ Version originale : « the nickname almost invariable depoliticizes [...] it distracts (detracts) from the person. »

¹⁰¹ Version originale : « Visual pickpocketing ».

Certaines de ces caractéristiques du flâneur - sa prédilection pour la rue, son utilisation du sobriquet et l'image du vol à la tire - rappellent le personnage de Cagayous. Lui aussi il erre dans la rue, interpelle ses amis à l'aide de sobriquets (son nom en est un aussi) et ce personnage européen est un petit voyou. Cependant, Cagayous ne peut pas s'identifier complètement au flâneur. Cette figure est bien trop exclusive pour permettre à un cancre comme lui d'usurper ses privilèges. Cagayous est le produit d'une classe bien particulière de la société algéroise, et plus précisément, il est membre d'une communauté populaire aux origines européennes variées. Le flâneur, lui, ne peut seulement être considéré « sans classe » parce qu'il appartient à la norme promulguée et glorifiée à la fin du 19^e siècle : la bourgeoisie. Les étrangers, les femmes, et les pauvres ne peuvent pas être flâneurs. D'ailleurs, ce n'est qu'à Alger et dans les autres villes francisées et embourgeoisées des côtes algériennes qu'on peut parler de peintres français flâneurs. Dès qu'il s'aventure au sud du pays, le peintre flâneur devient peintre aventurier ou explorateur. Entre Cagayous et la figure du flâneur existent donc certaines ressemblances, qui expliquent peut-être d'ailleurs la popularité de Cagayous. Mais le regard détaché, ironique du flâneur, son regard de snob, de dandy, n'est pas celui, fraternel et complice, de Cagayous. La comparaison soulève aussi l'exclusivité du personnage du flâneur.

Cependant, le début de la photographie de rue et sa figure emblématique du flâneur nous sont utiles pour l'étude de notre corpus. Elles permettent de décrire certaines spécificités de nos cartes que nous ne pouvons cerner à l'aide d'un vocabulaire emprunté à la peinture ou à la photographie au sens large. Dans la matérialité de la carte postale, la ville d'Alger est fragmentée, permettant au spectateur de regarder sans discrimination (« *indiscriminately* »), comme le flâneur. Toutefois, les problèmes posés par ces outils analytiques sont significatifs. La photographie de rue et le flâneur ne se concentrent pas sur l'exclusion sociale dans l'espace public. Tout le monde n'a pas les mêmes privilèges de regard ni de mouvement au sein de la ville que le photographe/flâneur. Dans le cas de l'Algérie, ces concepts, empruntés à une étude du cas parisien essentiellement, masquent le contexte colonial local. Le flâneur semble opérer solitairement, sans rendre compte à personne, mais il doit, en fait, son existence à un ordre social contraignant. Les cartes postales de notre corpus peuvent être interprétées d'une façon similaire. Dans la prochaine partie du chapitre, nous montrerons comment cet ordre contraignant est établi par le pouvoir dominant. En continuant avec une analyse discursive de notre corpus, nous verrons que le flâneur renforce en fait ce pouvoir.

Le regard contrôleur

Michel Foucault a grandement influencé l'étude de la photographie, et particulièrement celle de la carte postale avec ses théories sur le pouvoir, le savoir et le sujet. Annie Coombes et Steve Edwards notent cette influence dans leur critique de l'ouvrage de Malek Alloula : « En contrepoids au post-structuralisme textualiste, [la théorie de Foucault] est perçue comme une façon de réfléchir sur les relations de pouvoir intégrées à la représentation » et la photographie devient « un site crucial dans la propagation des mécanismes de surveillance à travers le corps social »¹⁰² (1989 : 513). Naomi Schor est encore plus explicite :

The apparent mimetic transparency of photography has come under grave suspicion, and most educated analysts of the photograph have deployed enormous efforts to demonstrate just how photography does the work of ideology through its techniques of cropping, framing, lighting, manipulations of scale and perspective, as well as by the choice and positioning of subjects. In the general critique of representation that has occupied so many Western thinkers and scholars in the second half of the 20th century, the critique of photographic realism has played a crucial role, since in a culture of the image such as our own, photography, given its extraordinary referential weight, inserts the subject in important and commanding ways into the networks of power and the apparatuses of knowledge. And in the past decade no body of theoretical discourse has been more influential in this respect than Foucault's, no concept has proved as productive as Foucault's Benthamite panopticon. (1992 : 190)

Cette citation provient de l'article de Naomi Schor qui traite de cartes postales de la ville de Paris « Cartes Postales : Representing Paris 1900 » (1992). Schor s'attarde sur l'influence de Foucault dans les études de la photographie, car elle propose l'analyse d'un corpus qui, selon elle, va à l'encontre d'une interprétation aussi catégorique, tout en se basant sur la théorie du panoptique. Son corpus est composé de cartes postales de scènes de la ville, mais qui sont rarement peuplées, où la « figure humaine est secondaire »¹⁰³ (1992 : 193). En analysant ces cartes, elle en vient à conclure qu'elles constituent un des « modes plus légers de contrôle social »¹⁰⁴ (1992 : 193), qui n'écarte pas la possibilité du « plaisir de la carte » (1992 : 237). Nous reviendrons à ce plaisir de la carte à la fin du chapitre, toutefois, ce qu'il est important de retenir de l'analyse de Schor, c'est

¹⁰² Version originale : « As a counterweight to textualist post-structuralism, [Foucault's theory] has been perceived as a way of thinking about the power relationships embedded in representation » et « a crucial site in spreading the mechanisms of surveillance throughout the social body ».

¹⁰³ Version originale : « the human figure is secondary ».

¹⁰⁴ Version originale : « lighter modes of social control ».

comment elle rattache la carte postale à la théorie de Michel Foucault. Selon elle, la carte postale de scènes urbaines est la forme la plus représentative de cette théorie : « Au tournant du siècle l'omniprésente carte de vue est l'auteur principal du regard panoptique contrôleur, l'impératif positiviste, l'appréhension bourgeoise du réel comme composé de micro-unités interchangeables, ainsi que, bien sûr, la pulsion démocratique d'exposer à la lumière du jour. »¹⁰⁵ (1992 : 116)

Naomi Schor ainsi qu'Annie Coombes et Steve Edwards notent la prépondérance de la théorie foucauldienne dans l'analyse de la photographie et de la carte postale en partie pour dénoncer ses abus. Nous verrons aussi que l'application des théories du panoptique de Foucault à notre corpus a ses limites et ses problèmes. Toutefois, le rattachement entre vision, pouvoir, et plans architecturaux est clair, tant pour Alger que pour Paris. Avant d'appliquer la théorie de Foucault à notre cas algérien, expliquons d'abord de quoi il s'agit. Dans *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), Michel Foucault traite des changements dans le système punitif français et la naissance de la prison moderne. Un élément caractéristique du nouveau dispositif carcéral est le panoptique¹⁰⁶. Le panoptique permet au pouvoir régisseur de surveiller, en tout temps, les sujets incarcérés, sans être vu lui-même. Ce dispositif répond donc au désir capitaliste d'efficacité, car les prisonniers, ne sachant pas quand le regard est porté sur eux, s'autorégulent. Le pouvoir est intériorisé pour ensuite être effectué par le sujet lui-même. Cette théorisation du dispositif carcéral a été élargie pour l'application à d'autres contextes. Ce qui a été retenu est l'anonymisation du pouvoir, qui se contente d'instaurer un régime de surveillance qui oblige ses sujets à se corriger eux-mêmes. L'importance de la vision et du regard est primordiale et unilatérale : « Il [le sujet] est vu, mais il ne voit pas ; objet d'une information, jamais sujet dans une communication » (1975 : 202).

Les projets urbanistiques et architecturaux de George-Eugène Haussmann sont souvent associés au pouvoir panoptique. Entre 1853 et 1870 le Baron Haussmann fut préfet de la Seine ; il entreprit, sous l'égide de Napoléon III, un projet de réorganisation et d'embellissement massif de la ville. Dans la dernière section de son ouvrage sur le baron, Michel Carmona décrit les caractéristiques de la « Haussmannisation » (2000 : 501-569). La structure de l'ensemble du réseau de la ville est fortement centralisée, car selon Michel Carmona, l'unité de l'espace urbain

¹⁰⁵ Version originale : « At the turn of the century the omnipresent view-card is the chief perpetrator of the lightly controlling panoptic gaze, the positivist imperative, the bourgeois apprehension of the real as composed of interchangeable micro-units, as well as of course the democratic urge to expose to the sunlight. »

¹⁰⁶ Michel Foucault se base sur la théorie déjà élaborée par Jeremy Bentham sur le panoptique. Voir : Jeremy Bentham (2005), *The Panopticon Writings*, London, New York : Verso.

est « l'hypothèse maîtresse » du projet (506). Le plan en étoile ou en étoile partielle, privilégié par Haussmann, correspond « à l'idéologie du Prince qui, selon Machiavel, doit surveiller la ville depuis le château ou le monument symbolisant sa puissance » (513). À l'instar du panoptique, la visibilité et la régularisation sont inscrites dans les projets architecturaux et urbanistiques. De grands boulevards sont conçus pour percer le tissu urbain ; en 1870, une rue sur cinq à Paris a été créée dans les 17 années précédentes (512). La largeur moyenne des rues double et la ville de Paris passe de 424 km de trottoirs en 1859 à 1088 km de trottoirs en 1869, à peine une décennie plus tard (517-8). La largeur et la rectitude des nouveaux boulevards permettent une meilleure gestion des foules : des troupes peuvent intervenir rapidement et efficacement lors de soulèvements populaires. Le projet s'accompagne de travaux de modernisation du système d'égout et l'amélioration de distribution de l'eau, ainsi que la construction d'équipements de superstructure (mairies, hôpitaux, prisons, asiles, etc.) et l'élargissement du système de transports publics (511). Ce sont dans ces équipements que Foucault théorise le développement du panoptique. Haussmann vise tant l'assainissement de la ville que son embellissement¹⁰⁷. Certains changements ne sont pas entièrement nouveaux¹⁰⁸, mais l'ampleur de leur application constitue la singularité de son œuvre. À cela, il faut ajouter « la stricte homogénéité » (528), qui est le plus visible dans les façades des nouvelles rues. Précisément, les fenêtres de 1,20 m devaient être espacées par des pleins de 1,20 m. Michel Carmona explique que « si les contemporains, puis les générations qui ont suivi, parlent d'un 'urbanisme haussmannien', c'est parce que la totalité de l'espace public a été concernée » (510). Le vieux Paris, celui des rues sinueuses de la révolution de 1848, n'est plus. Toutefois, Carmona souligne que la révolte ouvrière de la Commune (1871), à la fin de l'administration de Haussmann, témoigne du fait que « Paris est loin d'être devenue la ville exclusivement bourgeoise que l'on dépeint souvent » (569).

Les premières décennies de la colonisation de l'Algérie et les projets urbanistiques entrepris dans la capitale durant cette période sont décrits comme haussmanniens avant la lettre¹⁰⁹. Les villes coloniales comme Alger sont des terrains d'essais aux projets urbains

¹⁰⁷ Des arbres et un mobilier urbain (bancs, fontaines, lampadaires) longent les nouvelles voies. Il y a aussi la création de nouveaux espaces verts (Carmona 2000 : 511, 528).

¹⁰⁸ Par exemple : la chaussée à bombement central bordée de deux caniveaux (Carmona 2000 : 510).

¹⁰⁹ Voir : Prochaska (2003:134), Cresti (1995: 78), Fechner (2000: 63), Deluz (1988: 11)

élaborés pour Paris¹¹⁰. Nabila Oulebsir explique que « Pendant plus d'une quinzaine d'années, la préoccupation première du service du génie militaire est de quadriller l'espace de la ville ancienne pour en avoir une maîtrise totale. » (2004 : 124) Tout comme à Paris, de grands boulevards sont percés à travers la trame de la vieille ville arabe : la Rue Bab-el-Oued, la Rue Bab Azzoun et la Rue de la Marine sont élargies. Ajoutons aussi la création de la Place d'Armes (futur Place du Gouvernement) qui sert, à ses débuts, aux militaires français (Çelik 2008 : 72). Similairement à Paris, les objectifs principaux sont la salubrité, l'aération et la sécurité (Hadiri, Osmanin 2004 : 33) ; de plus, le tramway est instauré à Alger dans les années 1880 (Hadiri, Osmanin 2004 : 34). Certaines mesures d'homogénéisation sont également prises et la rue traditionnelle est transformée en rue monumentale : aux abords des nouvelles rues, les façades sont rendues régulières par l'intégration ordonnée des fenêtres et des balcons (Hadiri, Osmanin 2004 : 31). La plus ostentatoire des mesures d'homogénéisation est la construction du Boulevard de l'Impératrice (inaugurée en 1860)¹¹¹ qui « sert à faciliter la pénétration du centre » (Cresti 1995 : 66). Ce grand boulevard aux arcades sépare la ville et le port et s'offre immédiatement à la vue des voyageurs qui arrivent par la baie en donnant une image uniforme, rationnelle et ordonnée de la ville (figure 55).

L'organisation de la ville d'Alger selon des lignes communautaires, en zones résidentielles et commerciales, est aussi caractéristique du projet haussmannien. À Paris, la segmentation de la ville en arrondissements a créé des quartiers de plus en plus homogènes qui servaient à séparer les classes (Carmona 2000 : 569). Naomi Schor rappelle que l'aptitude de se déplacer de quartier en quartier était un privilège de classe sociale et de genre¹¹². Il en allait de même à Alger, car la Haute Casbah demeurait exclusivement une zone de résidence *indigène*. Le contexte algérois diffère du contexte parisien toutefois, en ce que l'administration française a

¹¹⁰ Par exemple, le Plan des Artistes à la fin du 18^e siècle. Les membres de la commission ont trois objectifs ; ils veulent percer les vastes espaces occupés par les couvents, élargir les rues tortueuses et prévoir des embellissements (Carmona 2000 : 153-154).

¹¹¹ Le Boulevard de l'Impératrice est l'œuvre de Frédéric Chassériau qui fut rebaptisée après la chute de l'empire : Boulevard de la République. Le projet est colossal par ses dimensions et par sa situation adjacente au port qui rend les travaux difficiles. Ce boulevard est symbolique des nouvelles exigences esthétiques dans les projets urbains à Alger qui prônent l'élégance, la monumentalité et l'uniformité. Le projet fut financé par des entreprises anglaises et le budget a dû être ajusté à la hausse plusieurs fois. Voir Federico Cresti (1995), « Une Façade pour Alger : le Boulevard de l'Impératrice » dans *L'Image dans le Monde Arabe*, Gilbert Beaugé et Jean-François Clément (éds), Paris : CNRS Éditions.

¹¹² En effet, Naomi Schor rappelle que : « *The ability to move from quartier to quartier, hence to adopt the all-seeing perspective of the taxonomist, was throughout much of the 19th century a privilege of class and gender, since as all agree there was no female equivalent to the flâneur* » (1992 : 216).

décidé de garder une partie de la Casbah intacte et quasiment identique à la ville arabo-ottomane précoloniale. Il n'y a donc pas eu de percements de la Haute Casbah ; plutôt, durant cette période, la vieille ville a été délaissée par l'autorité française, abandonnée à une dégradation continue parce que tolérée. Par conséquent, Zeynep Çelik (2008 : 87) explique qu'il y avait une « articulation visuelle » de la séparation des Français et des *Indigènes* dans la ville, une articulation qui est d'ailleurs immédiatement visible dans les plans urbains (revoir figure 8). La trame urbaine de la Casbah est dense et asymétrique, contrairement aux lignes droites des rues aérées des quartiers français. La Casbah fascine les photographes et les artistes tout comme le vieux Paris, car tous deux sont considérés comme pittoresques, les témoins d'un monde passé et surtout menacé par la vie moderne. Les photographies de scènes de rue de la Haute Casbah sont donc comparables à celles des vieux quartiers de Paris, encore intouchés par le projet haussmannien¹¹³ (figures 60.1-60.6). Les images sont comparables au niveau des sujets représentés (des rues très étroites), mais aussi par l'angle de vue choisi par les photographes et les jeux d'ombre et de lumière. Les cartes postales de la Casbah diffèrent toutefois des images de Charles Marville parce qu'elles incluent des personnes, et à cause du terrain, en pente, caractéristique de la Haute Casbah à Alger.

L'espace public est essentiel pour le projet haussmannien et il prend un rôle important dans la nouvelle organisation urbaine d'Alger ; selon la conception coloniale, la place, le square, sont des métaphores pour l'ordre moderne (Çelik 2008 : 3). La place devient le « lieu de rencontre de toute la ville », son « site le plus honorable »¹¹⁴ (Çelik 2008 : 116). Selon Zeynep Çelik, la place publique de style européen a été introduite dans les villes islamiques par les Français. Pour ces derniers, la place constituait un symbole des valeurs libérales et séculaires que représentait la France. En démolissant le tissu urbain existant, les ingénieurs de l'armée française déplacent les institutions commerciales de la ville arabe. À leur place, des places monumentales, entourées d'immeubles publics et dotées de statues sont érigées (2008 : 117). Pour Çelik, ces nouveaux espaces publics sont les transformations urbaines les plus significatives engendrées par la colonisation européenne au Moyen-Orient et en Afrique du Nord (2008 : 116), mais cette interprétation ne nous semble pas être illustrée par notre corpus de cartes postales. Il est vrai

¹¹³ Charles Marville, en 1865, fut commandité par la Commission municipale des travaux historiques pour faire un inventaire systématique des rues à disparaître par les travaux de Haussmann. Il créa 425 plaques de verre qui ont été publiées sous le nom *L'Album du Vieux Paris* (de Thézy 1996 : Introduction).

¹¹⁴ Version originale : « meeting point of the entire city » et « the most honourable location ».

qu'elles représentent des places publiques, mais ce ne sont pas les plus grandes de la ville (Square Bresson, Place du Gouvernement). La prise de vue de plain-pied, ne montrant pas l'espace de haut, ne laisse pas voir la monumentalité des sites. De plus, même si la Place Randon et le Square de la Régence sont entourés d'immeubles français, la population qui les occupe est mixte. La Place Randon sert d'ailleurs au marché arabe (revoir figure 13). Le modèle établi par Çelik ne traite pas de la mixité de l'occupation quotidienne des espaces publics.

Ce modèle de pouvoir de haut en bas, qui provient des institutions pour agir sur toute la population, tend à opposer gouvernement français centralisé à la masse *indigène*. Les Européens d'Algérie sont oubliés dans ce modèle rigide. Toutefois, la théorie foucauldienne du panoptique, d'un pouvoir de surveillance, est quand même vérifiée pour notre corpus. Nous avons vu au deuxième chapitre, l'importance de l'espace public de la rue pour l'identité de la communauté européenne, notamment lors des émeutes anti-juives. De plus, Zeynep Çelik insiste que les projets urbanistiques à Alger visait une clientèle locale européenne et française (2008 : 70). En effet, vu que la Haute Casbah était laissée de côté par les urbanistes de la métropole, les *indigènes* n'étaient que légèrement affectés ; les populations les plus touchées par les changements étaient les résidents européens (Çelik 2008 : 70). Dans ce sens, il est possible de dire que les efforts de colonisation française, sur le plan de l'architecture de la ville, ont été plus efficaces, quant à l'assimilation, sur les populations de diverses origines européennes établies sur place. Certainement, la communauté *indigène* a été profondément affectée par la colonisation française et les projets architecturaux et urbains. Toutefois, les stratégies d'appropriation et de surveillance qui visaient avant tout la population *indigène* ont fini par s'établir sur toute la population locale. Cela s'explique aussi par le fait que l'Algérie a été colonisée en partie par des communautés jugées menaçantes par la métropole française ; notamment, un grand nombre de quarante-huitards s'étaient établis dans la colonie (Ageron 1974 : 26)¹¹⁵. En définitive, les stratégies urbaines ont affecté tous les habitants de la ville, les *Indigènes*, les Juifs et tous ces émigrés d'Europe. Le souhait d'autonomie et l'attitude défensive et ambivalente envers la France

¹¹⁵ Charles Ageron explique que la constitution de 1848 place l'Algérie sous le régime des lois métropolitaines. Après la révolution, la colonisation « parut appelé à résoudre la question sociale et l'assemblée vota 50 millions pour débarrasser la capitale de ses éléments subversifs ». Le gouvernement reçoit plus de 100 000 demandes, et 20 000 émigrants partiront pour l'Algérie, dont 15 000 Parisiens (1974 : 25-26). Marc Baroli explique aussi qu' : « une des conséquences de la révolution de 1848 fut le brusque développement de la colonisation en Algérie (...) à la fois pour réduire le nombre de chômeurs et des émeutiers en puissance et pour permettre l'expérimentation *in vivo* de certaines théories socialistes » (1967 : 41).

de la part de la communauté européenne s'expliquent en partie par ces stratégies de surveillance caractéristiques de la théorie du panoptique.

Une analyse foucauldienne qui cherche à appliquer les théories du panoptique au contexte algérien ne nous aide que partiellement. Les comparaisons des modifications urbanistiques entreprises à Alger avec le projet haussmannien montrent que, dans les deux cas, l'organisation de la ville a servi un pouvoir dominant. Selon Zeynep Çelik, l'influence de ce pouvoir dominant se serait le mieux illustrée dans les places publiques. Il est vrai que nos cartes postales répondent partiellement à cette interprétation. Nous avons l'impression d'espionner les activités quotidiennes des habitants de la ville d'Alger. Les personnes sont figées dans la photo, nous permettant de décortiquer et de voir les détails de leur apparence, de leur comportement. Mais cette analyse néglige les caractéristiques particulières de la carte postale en tant que marchandise. Il y a tellement d'étapes dans la création de la carte que, quelque part entre le photographe, l'éditeur, le producteur, le vendeur, l'acheteur, et le receveur de la carte, le regard de surveillance semble se perdre. Nous ne pouvons pas ainsi dire que ces cartes servent les institutions du pouvoir français directement, comme des photos d'identité par exemple. Elles répondent simplement à une perception visuelle de la ville qui est influencée par le projet urbanistique et le pouvoir régulateur de la ville moderne, mais il est impossible de circonscrire leur fonction entièrement à cette perception.

Le regard subversif

La complexité de la composition démographique de la ville d'Alger, qui est visible sur les cartes de notre corpus, appelle à une considération d'autres points de vue que celui, régulateur, de la France. Nous avons trouvé des points d'application d'une analyse panoptique à notre corpus, mais elle est limitée. La théorie de Foucault et l'analyse de Çelik des projets architecturaux et urbains à Alger ne considèrent qu'une vision du pouvoir qui s'applique du haut en bas. Les intermédiaires ou les groupes tertiaires rentrent difficilement dans ces schémas. Les caractéristiques locales du contexte algérois ne se plient pas toutes à l'exigence d'une analyse aussi rigide. Dans la suite du chapitre, nous verrons donc des théories qui permettent d'avoir d'autres regards possibles, possiblement résistantes au regard panoptique.

Les théories de Roland Barthes dans *La Chambre Claire* à propos du *punctum* et du *studium* nous sont utiles à ce sujet. Pour Barthes, le *studium* est le message qui correspond aux intentions du photographe. C'est une « information classique », régie par des codes culturels et reconnaissables, qui témoigne d' « un contrat entre créateurs et consommateurs » (1980 : 48-51). Par contre, aucune analyse ne sert à déterminer le *punctum*. C'est un détail photographique, un élément partiel, qui vient « percer » le spectateur et finit par occuper tout son attention (1980 : 71-77). Des scènes de rue se rendent particulièrement bien à ce genre de catégorisation entre *studium* et *punctum*. Naomi Schor explique que dans son corpus : « Ça et là un détail de la vie dans la rue retient notre regard à la manière d'un *punctum* barthésien, et la scène de rue est l'univers du *punctum*. »¹¹⁶ (1992 : 225) Le *studium* de nos cartes, le message voulu par le photographe, est de montrer un lieu public d'Alger. Les cartes postales de notre corpus sont remplies de détails similaires, autant au sein des images que dans le message transcrit au dos de la carte du Square de la Régence. Nous avons déjà montré les éléments qui sont coupés par le cadrage de l'image de la Place Randon. Ces détails, tronqués, qui n'apparaissent que partiellement et qui auraient très bien pu être circonscrits par le cadre si le photographe avait pris le cliché un moment plus tôt ou plus tard, fonctionnent comme des *punctums*. Dans la carte postale du Square de la Régence, un autre exemple possible serait la fenêtre qui apparaît dans l'espace entre les palmiers, en haut à gauche. La fenêtre indique que le spectateur n'est peut-être plus le seul à regarder, nous imaginons que nous sommes observés, tout comme nous observons les passants dans la rue. Les anecdotes de Mme Berthe et les références aux membres de sa famille fonctionnent aussi comme des détails photographiques. En effet, selon Roland Barthes, les détails qui nous attirent en tant que *punctums* sont souvent métonymiques (1980 : 74) ; ils rappellent quelque chose en nous par association. Parmi nos cartes postales, certains détails ne sont que pertinents lorsqu'on observe leur répétition. La silhouette de l'indigène, par exemple, qui apparaît sur deux cartes postales différentes devient beaucoup plus poignante lorsque nous remarquons la double apparition. De même, le message de Mme Berthe à l'intention de son destinataire est significatif lorsqu'il est remis en série avec les autres messages. Pour celui qui a vu les autres répétitions, ces détails sont des *punctums*.

¹¹⁶ Version originale : « Here and there a detail of street life arrests one's glance in the manner of the Barthesian *punctum*, and the street scene is the universe of the *punctum*. »

Clive Scott considère que le concept de *punctum* permet de nommer un phénomène qui défie le pouvoir dominant. Il déclare que « Barthes parvient à sauver le viscéral du bastion de la sémiologie grâce au *punctum* »¹¹⁷ (2009 : 128). L'idéologie totalitaire qui émerge des théories foucaaldiennes ne rend pas bien compte des émotions et des passions. C'est d'ailleurs la même critique qu'avance Naomi Schor, et elle tente de récupérer cet élément viscéral, l'aspect émotionnel, instinctif, de la carte postale, en traitant du *plaisir de la carte*. Le *punctum* provoque une réaction forte chez le spectateur : Roland Barthes explique qu'il est percé « comme d'une flèche » par cet élément de détail (1980 : 48). Le *punctum* rectifie donc en partie cette négligence envers les sentiments, mais pour Clive Scott, il détient aussi un pouvoir subversif : il s'oppose au temps standardisé haussmannien (2009 : 178). Effectivement, le *punctum*, par métonymie, sollicite notre mémoire et fonctionne par association, parfois de façon anachronique. La pauvre datation des cartes postales ajoute à ces associations anachroniques, car les dates données sur les cartes n'indiquent que la date de production¹¹⁸. Clive Scott explique bien comment la photographie de rue est aussi profondément ancrée dans ce jeu d'associations. Le photographe de rue, contrairement au photographe documentaire, sort son sujet d'une narration temporelle, il saisit un « instant décisif »¹¹⁹ qui n'est pas rattaché à une trame historiée. Selon Clive Scott, ce pouvoir d'association permet au *punctum*, et plus généralement à la photographie de rue, de contrer la vision haussmannienne. Malheureusement, Scott ne développe pas plus ce point et n'offre pas d'exemples concrets d'images qui détiennent ce pouvoir subversif. Cela est bien le problème avec le concept du *punctum*. Il est difficile de décrire, même pour Barthes, exactement de quoi il s'agit – c'est un « coup de dés » (1980 : 49). Le concept nomme ainsi une sensation, une impression de déjà vu ou un trouble provoqué par l'image. Toutefois, il est malaisé de généraliser cette caractéristique du *punctum* pour en faire une méthodologie de la subversion. Le *punctum* est utile pour parler de l'effet parfois viscéral de l'image photographique, mais il ne permet pas de décrire un effort volontaire et collectif.

La théorie postcoloniale nous servira à développer un autre aspect de la « vision hétérogène » : la possibilité d'un effort concerté à l'encontre du pouvoir panoptique. Homi Bhabha et Gayatri Spivak répondent au leader de la théorie postcoloniale, Edward Saïd (2003),

¹¹⁷ Nous traduisons : « Barthes is able to salvage the visceral from the stranglehold of semiology with *punctum* and third meaning. »

¹¹⁸ Revoir la note #3 au chapitre 1, car c'est un problème soulevé par Shelley Rice.

¹¹⁹ L'importance de « l'instant décisif » a été surtout soutenue par Henri Cartier-Bresson, qui a popularisé l'expression (Clive 2008 : 44).

en tentant de donner une voix aux colonies. Edward Saïd théorise l'orientalisme comme un discours occidental qui produit du savoir sur l'Orient. Il ne considère pas la multiplicité des échanges qui existe lors du contact colonial puisqu'il se concentre sur la mythification de l'orient en Europe. Gayatri Spivak (2009) tente de pallier à ce manque en considérant la position des « subalternes ». Ces personnes sont marginalisées des groupes dominants, parfois de plusieurs façons. L'exemple qu'elle utilise concerne les femmes indiennes, qui sont subalternes et par leur race et par leur sexe. Son essai critique intitulé « Le Subalterne peut-il parler ? » répond négativement à cette question posée dans le titre ; la marginalisation est trop grande et trop complexe pour ces groupes pour leur permettre une voix. Dans le cas de notre corpus, nous pouvons constater, comme Spivak, que dans l'Algérie du tout début du 20^e siècle, il y a bien une hiérarchie à plusieurs niveaux. Les *indigènes* se retrouvent en bas de l'échelle, surplombés par les Européens originaires de divers pays de l'Europe du Sud naturalisés Français depuis une ou deux générations et puis les Français originaires de France. La distinction entre Français et Européens en Algérie deviendra rapidement brouillée au cours du siècle. La communauté juive, ainsi que les différenciations entre Kabyles, Arabes, Maures, etc. contribuent aussi à cette hiérarchie, tout comme l'inégalité homme/femme et bien sûr le niveau économique. Les Européens d'Algérie ne sont nullement subalternes dans ce contexte. Toutefois, ce que la théorie de Spivak nous permet de comprendre, c'est que si nous considérons qu'une voix existait pour les Européens d'Algérie, notamment à travers *Cagayous* ou des cartes postales de scènes de rue, il est difficile de parler d'un pouvoir quelconque du colonisé, *l'Indigène*.

Homi Bhabha se concentre aussi sur le colonisé, mais sans une prédilection pour les subalternes. Il cherche plutôt à théoriser les interactions entre colons et colonisés qui existent dans les zones de contact, des rapports qui s'établissent dans les deux sens. Sa recherche est redevable à la psychanalyse de Jacques Lacan et la théorie de Franz Fanon. Pour Bhabha, la colonisation a un effet profondément psychologique sur à la fois le colonisé et le colon, une influence qui se manifeste parfois ultérieurement, car l'effet est absorbé, inconscient, latent. La notion d'hybridité permet de nommer le mélange qui s'établit dans ce genre de relation. Plus particulièrement, lorsque le colonisé emprunte des codes au colonisateur Homi Bhabha parle de mimétisme. Mais pour lui, ce mimétisme ne doit pas être conçu comme une tentative échouée d'imitation de l'être colonial, créant une fracture identitaire. Au contraire, le mimétisme a un pouvoir subversif contre le binarisme colonial puisqu'il bouleverse la dichotomie entre

colonisateurs et colonisés : « il est difficile d'être d'accord avec Fanon que le choix psychique est de "devenir blanc ou de disparaître". Il y a un troisième choix, plus ambivalent : le camouflage, le mimétisme, peau noire/masques blancs »¹²⁰ (1994 : 120). L'ordre colonial est établi sur cette stricte séparation, et donc tout brouillage des catégories a le potentiel de nuire à cet ordre : « La menace paranoïaque de l'hybride est enfin incontrôlable parce qu'elle décompose la symétrie et la dualité du soi/autre, dedans/dehors. »¹²¹ (1994 : 116). Au tournant du 20^e siècle en Algérie, la peur de l'hybride se constate dans le strict respect du mariage au sein, exclusivement, des communautés. Pour l'autorité française, le mariage intercommunautaire pose le problème « insurmontable » des enfants mixtes, car ils n'ont pas de statut officiel bien défini (Yelles 2003 : 192)¹²².

En ce qui concerne nos cartes postales, nous pouvons constater une forme d'hybridité : la mixité de la population présente dans la rue. Certes, il ne s'agit pas d'une mixité intime ; les personnes se promènent dans un espace public large, éclairé et animé. Toutefois, le mélange des populations dans nos deux cartes postales est remarquable parce qu'il n'est pas souvent représenté dans les sources visuelles sur l'Algérie, comme nous avons pu le constater dans le premier chapitre. De plus, la théorie du pouvoir panoptique néglige ce genre de mélange de la population. Le grand nombre de personnes présentes dans la rue, et leur mixité raciale, ethnique et sociale n'est pas propice à une surveillance visuelle régulatrice, si la foule est ressentie comme une menace (Foucault 1975 : 202). Enfin, cette mixité ne correspond pas aux images orientalistes de l'Algérie, elle répond plutôt à une demande locale de la part des Européens et leur conception de la ville, véhiculée aussi par *Cagayous*, comme nous l'avons vu au deuxième chapitre. Ces éléments nous permettent de dire que l'hybridité visuelle dans notre corpus correspond à une subversion limitée des normes visuelles qui dominaient dans la production concernant l'Algérie¹²³. Cette subversion est cependant étroitement circonscrite. L'hybridité ne sert pas ici

¹²⁰ Nous traduisons : « it is difficult to agree entirely with Fanon that the psychic choice is to 'turn white or disappear.' There is the more ambivalent, third choice: camouflage, mimicry, black skins/white masks. » Homi Bhabha fait référence à l'ouvrage de Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, 1952, Paris : Éditions du Seuil. Il faut préciser qu'en Algérie la distinction raciale (Blancs/Noirs) est moins visible que la ségrégation religieuse.

¹²¹ Nous traduisons : « The paranoid threat from the hybrid is finally uncontrollable because it breaks down the symmetry and duality of self/other, inside/outside. »

¹²² En Algérie, cette mixité est autant raciale que religieuse.

¹²³ Jennifer Yee, dans son article « Recycling the 'Colonial Harem'? Women in Postcards from French Indochina », utilise aussi Homi Bhabha pour analyser son corpus, composé de types de femmes indochinoises, des « petites épouses ». Elle décrit l'hybridité des codes visuels qui sont exploités dans ces cartes qui, selon elle, vont à l'encontre de l'analyse érotique de Malek Alloula.

aux *Indigènes*, comme cela a été théorisé initialement par Bhabha, mais à un peuple colonisateur, les Européens. Ce que cette théorie de l'hybridité nous permet de faire, toutefois, c'est de considérer comment les Européens auraient pu exploiter de telles stratégies à leur avantage, contre le pouvoir métropolitain. L'hybridité exploitée ici se limite à un mélange qui est bénéfique et bienveillant ; les populations se rencontrent dans des espaces partagés, publics, suffisamment larges pour accommoder tout le monde et où priment des transactions essentiellement marchandes.

L'application des théories de subversion de Homi Bhabha permet, dans le cas de notre corpus d'étude, de comprendre nos cartes postales comme plus hétérogènes et non uniquement panoptiques. Bhabha et Spivak permettent de rendre compte de relations plus diversifiées et complexes dans les zones de contacts des colonies où les rapports de pouvoir sont inégaux et s'échelonnent sur une hiérarchie de groupes communautaires. Certains groupes sont plus marginalisés que d'autres, et de ce fait, nous ne retrouvons pas la trace d'une voix *indigène* dans notre corpus¹²⁴. Nous avons montré que l'hybridité dans ces cartes aurait pu répondre à une sensibilité locale des Européens d'Algérie qui fréquentaient quotidiennement ce genre d'espaces mixtes. Le fait de montrer ce mélange des populations sur des cartes postales perturbe les normes visuelles de la carte postale et d'autres médiums que nous avons vu au premier chapitre. De cette façon, cette représentation de l'hybridité peut être considérée comme une forme de subversion, du moins au canon orientaliste. De plus, la population européenne d'Alger, qui se différencie sensiblement de la métropole au début du 20^e siècle, trouve une voix et une représentation qui lui sont possibles.

L'hybridité peut cependant être récupérée par des acteurs différents. Pour développer cette idée, nous nous pencherons sur le cas d'étude du style néomauresque en Algérie, principalement adopté sous la direction de Charles Celestin Jonnart, gouverneur général de la colonie en 1900, en 1903-1911 et puis encore en 1918-1919 (revoir les figures 36.1 et 36.2). La période entre 1896 et 1914 constitue un renouveau pour la construction à Alger et correspond au déploiement de ce style officiel (Çelik 1997 : 67). Selon Nabila Oulebsir, une comparaison avec le Paris de la même époque ne tient pas, car en Algérie durant cette période il y avait une politique de décentralisation (2004 : 233) ; comme nous l'avons vu au chapitre 2, ce fut la

¹²⁴ Il n'est certainement pas impossible de retrouver des voix *indigènes* dans d'autres cartes postales, et certains auteurs l'ont fait (penser à Jennifer Yee ou Patricia Goldsworthy). Toutefois, nous n'avons pas trouvé de preuves suffisantes pour soutenir cette hypothèse pour notre corpus.

conséquence des émeutes anti-juives. Pour Oulebsir, ce style représente un effort concerté de la part de l'administration Jonnart d'élaborer un style architectural propre à l'Algérie qui symboliserait « l'acquisition d'une nouvelle liberté, mais en même temps la quête d'une identité politique et culturelle ». Cependant, les projets architecturaux de style néomauresque sont très mal reçus par la population européenne, et Jonnart est traité « d'Arabe » car les architectes font un « travail de sélection et de redécouverte de la culture maghrébine » (Oulebsir 2004 : 233). Deux grandes organisations sont représentatives de cet effort concerté. En 1908, le Service des arts indigènes vient concrétiser sur le plan institutionnel la volonté de redécouvrir la culture *indigène*. Selon Oulebsir, les objectifs de l'organisation sont triples : centraliser les connaissances sur l'art *indigène*, donner des modèles de la « bonne époque » à émuler et assurer la conservation des monuments arabes (2004 : 236). Deuxièmement, le Comité du Vieil Alger, composé de membres de l'administration Jonnart et d'autres architectes et journalistes de la ville, visait à « conserver, protéger et diffuser les canons esthétiques d'un style conforme » (Oulebsir 2004 : 239). Le comité intervient notamment pour empêcher les tentatives successives de démolir la Mosquée de la Pêcherie. L'intérêt pour les traditions *indigènes* est toutefois sélectif et anhistorique : Jean-Jacques Deluz parle donc de « pastiche » (1988 : 32). En effet, les chercheurs sont ambivalents envers ce style néomauresque, qui se veut exemplaire de l'architecture algérienne. Selon Deluz, « paternalisme, annexion cynique d'une culture, sont des termes justes », mais il rajoute qu'il y a aussi une tentative vers un progrès. Pour nous, ce cas d'étude montre que l'hybridité du style néomauresque est récupérée par l'administration pour promouvoir ses propres intérêts. Du point de vue de l'Européen d'Algérie, ces intérêts ne correspondent pas aux siens. Peut-être parce que l'hybridité de la vie algéroise est vécue de façon accrue pour les Européens, en particulier dans les espaces publics de la rue. L'hybridité qui leur est acceptable est bien plus restreinte. Les cartes postales de notre corpus ne montrent pas de façon monumentale le nouveau style de l'Algérie, comme les figures 36.1 et 36.2. Notre corpus représente plutôt une autre forme d'hybridité, moins tape-à-l'œil, et difficilement rattachable à une politique coloniale précise. Pour conclure, l'hybridité n'est ainsi pas intrinsèquement subversive ou symbolique, et elle peut servir la métropole et le colonisé, ainsi que d'autres acteurs, comme nous l'avons vu avec les Européens d'Algérie ; tout dépend de son application.

Il n'est donc pas aisé de tirer de conclusions fermes à propos de l'utilisation des cartes, car les espaces urbains et l'architecture d'Alger sont utilisés quotidiennement par des

communautés mixtes et variés. Zeynep Çelik parle à la fois d'idéologie, mais aussi d'ambivalence et d'hybridité (1997 : 6) : « l'idéologie est toujours présente dans les plans pour les rues, mais l'autorité est souvent forcée de faire des compromis à cause de la multiplicité des acteurs dans le processus urbain, et le programme idéologique désiré peut facilement être étouffé »¹²⁵ (1994 : 5). C'est ce que nous avons avancé avec l'hybridité subversive de Homi Bhabha. Ainsi, si la pure quantité des cartes produites sur l'Algérie et les rues de la ville d'Alger soutiennent l'hypothèse d'une vision panoptique de la France jusque dans la colonie, la distribution répandue des cartes fragmente cette vision. Aussi, la mixité de la population dans la rue, qui correspond quand même à une réalité locale, peut être récupérée par de nombreux acteurs. En offrant une double analyse théorique de nos cartes, nous avons tenté de montrer les deux revers et de multiplier la possibilité de regards possibles sur et dans cette image. Le médium de la carte postale se prête à de telles conclusions divergentes, car il est si multiple lui-même. Les différents acteurs qui se situent dans la chaîne de production sont difficilement discernables et identifiables aujourd'hui et s'ajoutent à la multiplicité sociale des acheteurs des cartes.

Le plaisir de la carte

Pour clore ce chapitre, nous nous attarderons sur un courant d'étude de la carte postale qui traite d'un aspect commun, réunificateur : le *plaisir de la carte*. Comme nous l'avons vu, pour Naomi Schor, le grand problème d'une analyse foucauldienne est qu'elle ne rend pas compte du plaisir suscité aux spectateurs des cartes, de l'époque et aujourd'hui. Pour expliquer ce plaisir ressenti, elle cite Frank Staff. Selon Staff, les cartes postales permettent une sorte de lien direct avec le passé : « l'image n'est pas seulement une reproduction ou une copie comme on peut en voir dans un livre, mais une représentation véritable de l'époque et quelque chose qui appartient à ces années-là. »¹²⁶ (Schor 1992 : 237) La carte postale fascine, donc, parce qu'elle est aussi objet historique et, par conséquent, entièrement dépendante des structures discursives de l'époque de

¹²⁵ Version originale : « ideology is always present in plans for streets, but authority is often forced to compromise because of the multiplicity of actors in the urban process, and the desired ideological program can easily be muffled ».

¹²⁶ Version originale : « the picture is not just a reproduction or copy such as can be seen in a book, but is an actual representation of that time, and is something belonging to those years. » Naomi Schor cite Frank Staff, *The Picture Postcard and its Origins*, 1966, New York : F.A. Praeger.

sa production. Elle témoigne par ailleurs d'un grand nombre de points de vues et de voix, provenant de groupes sociaux extrêmement variés. Comme le décrit Naomi Schor, le plaisir de la carte est en partie « visuel » et « nostalgique » (1992 : 237). Si ce plaisir unit les spectateurs des cartes, il faut tout de même se rappeler qu'elles offrent, certes une vue fragmentée et diversifiée de la colonie, mais que cette vision est aussi extrêmement sélective. C'est pourquoi, pour David Prochaska, le *plaisir de la carte* doit être contré par une recherche historique et sociale, comme nous avons tenté de le faire.

Le plaisir de la carte postale algérienne est particulièrement complexe et important à décortiquer, car il répond à une tendance très forte dans la littérature sur l'ex-colonie française : la *nostalgérie (sic)*. Ce néologisme sert à décrire le sentiment très profond de manque et de perte ressentis par les Pieds-noirs lors de leur exode suite à l'Indépendance en 1962¹²⁷. La popularité aujourd'hui des cartes postales anciennes de la ville d'Alger est en partie expliquée par cette *nostalgérie* des Pieds-noirs. La nostalgérie et le plaisir de la carte sont comparables parce qu'ils décrivent tous les deux un regard jeté en arrière sur un passé perdu plus ou moins lointain : les Pieds-noirs se remémorent l'Algérie française et les cartes postales évoquent des souvenirs de voyage, la mémoire de lieux préalablement visités ou habités. La nostalgérie et le plaisir de la carte sont aussi des sentiments fortement personnels qui échappent facilement à l'histoire officielle et aux théories générales. Dans ce sens, la nostalgérie et le plaisir de la carte permettent de parler de quelque chose d'inexplicable par les théories de Foucault ou de Bhabha appliquées précédemment.

Le rapprochement entre le plaisir de la carte et la nostalgie ne se fait pas uniquement à l'époque postérieure à l'Indépendance. Tout d'abord, le projet orientaliste est nostalgique lorsqu'il nourrit des références à l'Antiquité¹²⁸. De plus, Seth Graebner avance que les rapports entre la France et l'Algérie durant toute la période 1900-1962 sont traversés de part et d'autre par la mémoire et la nostalgie, donc débutant bien avant le début de la guerre d'indépendance en 1954 (2007 : 1). Son ouvrage *History's Place : Nostalgia and the City in French Algerian Literature* traite des épisodes de la nostalgie à travers plusieurs productions littéraires, y compris celle des Algérienistes comme Louis Bertrand et Robert Randau. En effet, pour la population

¹²⁷ Mustapha Chérif (2008 : 10) explique que la *nostalgérie* est une notion inventée par Jacques Derrida. Voir : Mustapha Chérif (2008) (dir.), *Derrida à Alger : Un regard sur le monde : Essais*, Arles ; Alger : Actes Sud ; Barzakh.

¹²⁸ Nous pouvons citer, par exemple, l'oeuvre d'Eugène Delacroix. Voir l'introduction de Walter Pach dans Eugène DELACROIX (1972), *The Journal of Eugène Delacroix*, New York : Viking Press.

européenne, qui a vécu son arrivée en Algérie comme un premier exil de ses pays natals, le plaisir de la carte est particulièrement parlant. Daniel Leconte revient plusieurs fois dans son analyse sociologique des Pieds-noirs sur ce sujet : « ce qui lie ces émigrants d'origine différente, au moins autant que la solidarité nationale en terre étrangère, c'est une mentalité 'pays perdu', une mentalité d'exclus de la métropole ingrate envers ses fils » et selon lui, « la nostalgie sera le dénominateur commun des colons. » (1980 : 99-101). Pierre Nora rapproche cette mentalité de celle de Cagayous, le voyou d'Alger : « Les Français d'Algérie ont tous, toujours, du Cagayous en eux », car comme lui, ils sont « humiliés et méprisants » (1961 : 49-51). Pierre Nora écrit à un moment particulièrement douloureux, à la veille du départ des Pieds-noirs vers une France où beaucoup ne sont jamais allés ; il est donc particulièrement intéressant qu'il fasse un rapprochement avec Cagayous, héros d'un feuilleton populaire datant d'un demi-siècle auparavant. Pierre Nora explique qu' « à un titre ou à un autre, tous ceux qui vinrent s'installer en Algérie avaient une vie manquée derrière eux » et il est donc aisé de faire un rapprochement entre le premier exil des métropoles européennes et le deuxième exil de l'Algérie en 1962.

Cet état d'esprit des Européens d'Algérie de toutes origines, des Pieds-noirs, entraîne une « imprécision dans l'appartenance », imprécision propre à ce que Leconte appelle « l'homme-frontière » qui se trouve dans un « non-lieu culturel » (1980 : 237). L'Européen d'Algérie, ne s'identifiant pas entièrement à la métropole ni au mode de vie *indigène*, se retrouve dans un entre-deux qui suscite facilement la nostalgie pour le pays perdu. Les cartes postales de notre corpus offrent une représentation peu commune de la vie hybride des espaces publics de la rue à Alger. En représentant des espaces publics et mixtes, elles répondaient non seulement à une sensibilité locale pour la rue de Cagayous (comme nous l'avons vu au chapitre 2), mais elles suscitaient un plaisir de la carte, amplifiée dans le contexte de notre étude par la nostalgie propre à la condition des Européens en Algérie. À la fois pour les Pieds-noirs et pour leurs ancêtres européens, les cartes postales algériennes permettent d'ancrer ces frustrations d'exils dans un site local correspondant à un idéal qui leur est spécifique, une suite de clichés mythiques d'un paradis perdu. Si les capacités subversives de la carte postale, ainsi que sa propension à distribuer les images d'une vision panoptique rendent la carte postale particulièrement intéressante pour les chercheurs d'études visuelles, c'est bien le *plaisir de la carte* qui explique la popularité continue de ce médium aujourd'hui et pour un public plus vaste.

CONCLUSION

Ce mémoire porte sur deux cartes postales de la ville d'Alger, un corpus extrêmement restreint représentatif d'un contexte très précis : celui d'Alger à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e. Bien qu'avec seulement deux objets d'étude, nous avons tout de même été amenées à voir un très grand nombre de comparaisons visuelles avec d'autres cartes postales et à travers plusieurs médias. Si notre sélection de cartes était limitée, nous avons cherché à l'exploiter le plus pleinement possible en puisant dans d'autres productions culturelles : littéraires ou architecturales et urbanistiques. Ce choix méthodologique nous a donc servi à comprendre le fonctionnement de la carte postale au sein d'un contexte historique et social extrêmement important dans l'histoire de la colonisation française.

Au premier chapitre, nous nous sommes concentrées sur le choix de nos cartes. Tout d'abord, nous avons exploité les données du site d'archives du Smithsonian et les blogs personnels, où se trouvent un très grand nombre d'images, pour les informations concernant l'éditeur. Suite à une description détaillée des photographies, nous avons cherché à comparer notre corpus à d'autres cartes postales des mêmes sites. Certaines caractéristiques sont apparues de façon récurrente dans les représentations de la Place Randon et du Square de la Régence, notamment la mixité des communautés présentes dans ces espaces publics. Au fur et à mesure, nous avons élargi nos points de comparaison. Nous avons d'abord resitué nos images du corpus au sein de leur collection au Smithsonian, ce qui nous a permis de mieux cerner les caractéristiques de la production générale de cartes postales algériennes. Nos cartes postales se distinguaient des types, mais aussi des images orientalistes de la Casbah, et celles, triomphalistes, des grands monuments et bâtiments à la française des quartiers les plus riches. L'espace public et hybride dans nos images ne semblait pas répondre aux mêmes préoccupations. Ensuite, pour continuer dans notre élargissement des points de comparaison, dans la dernière partie du premier chapitre, nous avons examiné brièvement la production artistique sur l'Algérie au sens large. Grâce à des exemples visuels, nous avons vu que la peinture, la lithographie, et la photographie privilégiaient des thèmes qui étaient aussi populaires pour les cartes postales : des vues générales et la Casbah surtout, mais aussi des vues des quartiers français. Nous avons trouvé des images comparables aux nôtres au sein seulement d'une production considérée

comme locale par Marion Vidal-Bué. Les artistes de l'École d'Alger sont nés en Algérie et ils sont moins susceptibles d'être influencés par le regard orientaliste, si populaire chez les artistes en métropole. Cette suite de comparaisons nous a permis d'avancer que notre corpus était le fruit d'une production locale de cartes postales, qui visait une clientèle établie de façon permanente à Alger et familière avec ces conditions de mixité dans les espaces publics représentés dans nos images.

Dans le deuxième chapitre, nous avons détaillé notre argument soutenant l'idée d'une production et d'une consommation locale de cartes postales de la part des Européens d'Algérie. D'abord, nous avons rassemblé les conclusions des recherches sur les productions de cartes postales locales dans d'autres contextes à travers le monde. Ces productions sont plus diversifiées puisqu'elles répondent à des acheteurs qui ont des intérêts différents et des rapports plus personnels avec les lieux représentés. Nous avons montré comment Alger entre 1890 et 1914 était un lieu propice à la production de cartes postales locales, comme le montrent le grand nombre d'éditeurs établis sur place et l'existence d'une communauté d'Européens vivant dans la ville.

Pour rattacher nos cartes postales à l'identité des Européens d'Algérie, nous avons fait une étude comparative avec le feuillet *Cagayous* qui est décrit comme l'exemple culturel le plus représentatif de cette population et du contexte local. *Cagayous*, notre corpus et l'Alger du tournant du siècle partagent une prédilection pour l'espace public de la rue. L'importance de la rue dans *Cagayous* et dans notre corpus engendre des similarités aussi sur le plan de la forme : fragmentation, sérialité, humour, point de vue. La rue est un lieu fondamental pour la construction identitaire des Européens, et aussi le site exclusif d'interactions limitées avec les autres communautés de la ville : Juifs, *Indigènes*. Nous avons vu que nos cartes postales semblent illustrer les rapports intercommunautaires qui sont décrits dans *Cagayous*, notamment son antisémitisme et un rapport impersonnel avec les *Indigènes*. Enfin, dans ce deuxième chapitre nous avons vu que la rue est le site d'un certain mélange entre les communautés de la ville, mais que les interactions hommes-femmes y sont très limitées. La codification des relations permises entre les sexes, en particulier lorsqu'il s'agissait de rentrer en contact avec d'autres communautés, faisait partie du système colonial et était suivie par les habitants de la ville. Ainsi nos cartes postales illustrent des particularités de la vie algéroise au début du 20^e siècle, relatées aussi avec brio par *Cagayous*. Avant tout, ces caractéristiques sont rattachées au contexte très

particulier d'immigration massive d'Européens vers l'Algérie à la fin du 19^e siècle. Nous avons montré comment les cartes postales comme celles de notre corpus auraient répondu à une demande locale de la part des Européens dont l'établissement progressif dans la colonie a atteint son âge d'or au début du siècle. À cette époque de fortes revendications identitaires, la carte postale semble avoir bien servi les Européens à propager une image de la ville qui ressemblait à la leur.

Nous avons donc montré les similarités entre le contexte local et les images représentées dans notre corpus, en supposant que les cartes postales pouvaient servir de document historique, puisqu'elles semblaient confirmer une réalité décrite. Dans le troisième chapitre, nous nous sommes montrés plus méfiants de la représentation photographique, en explorant différentes stratégies visuelles et usages idéologiques des cartes.

Premièrement, nous avons considéré le regard du flâneur à travers le genre de la photographie de rue. Nos cartes postales sont comparables à ce genre par les sujets qu'elles représentent (la Place Randon, le Square de la Régence) et par leur style. En effet, nous avons l'impression que ces images, du fait de leur cadrage, ont été prises sur le vif. Le flâneur, comme dans la photographie de rue, regarde sans distinction là où il veut, ce qui rappelle la production extensive de cartes postales sur la ville par un photographe passe-partout. Mais ce regard n'est pas innocent, car il se veut supérieur à toute considération sociale ; le flâneur est sans classe. Cette figure du flâneur, et plus généralement le genre de la photographie de rue estompe les conditions particulières du contexte de la rue, et dans le cas d'Alger, celui du contexte colonial. La comparaison au genre de la photographie de rue n'est donc que partiellement utile. Elle facilite la description de certaines caractéristiques de nos cartes postales, nous permettant de mieux cerner leur spécificité, mais ne rend pas bien compte des particularismes du contexte algérois détaillés au deuxième chapitre.

Dans une deuxième section du chapitre nous avons examiné le regard panoptique, qui surplombe le regard du flâneur. Théorisé par Michel Foucault, le regard qui émane de la structure du panoptique se veut omniscient et régulateur. Il doit pouvoir tout voir, sans être vu, forçant ses sujets de s'autoréguler eux-mêmes. Les réorganisations urbaines et architecturales qui ont été exécutées à Alger et à Paris durant le 19^e siècle, pour élargir les boulevards et homogénéiser les façades, participent de cette intention. Montrer les espaces publics d'Alger qui résultent de ces modifications urbaines du siècle précédent dans des cartes postales, c'est

propager cette vision panoptique. L'application de la théorie de Foucault au contexte algérien est justifiée puisque les Européens d'Algérie ont provoqués des émeutes anti-juives durant une période de fortes revendications autonomistes, et parce que ces manifestations ont pris place précisément dans les rues de la ville d'Alger. Durant cette période, les Européens d'Algérie bouleversaient le pouvoir établi par la métropole. Les planifications urbaines dans la ville visait, de surcroît, essentiellement les Européens et les Français après que le pouvoir français a fermement été établi en colonie¹²⁹.

La théorie du panoptique ne suffit pas à comprendre le fonctionnement et la réappropriation possible des cartes postales algériennes. Elle se concentre uniquement sur le pouvoir institutionnel et son effet sur les individus, en négligeant le pouvoir limité que ce dernier pouvait avoir sur eux. C'est pourquoi nous avons cherché à élargir la théorie du panoptique, avec d'autres théories qui soutiennent qu'une subversion au pouvoir dominant est possible. Nous avons vu premièrement les possibilités subversives du *punctum*, tel que théorisé par Roland Barthes. Nous avons vu que ce concept fonctionne fort bien pour la carte postale de scènes de rue et qu'il est possible de discerner des *punctums* dans notre corpus. Cet élément de détail trouble le spectateur de la photographie et échappe au message voulu par le photographe, le *studium*. C'est en cela qu'il est subversif : il permet au spectateur de se faire une interprétation personnelle de l'image, en faisant appel à ses sens et à sa mémoire. Toutefois, le *punctum* échappe aussi à la théorisation, car il est le fruit du hasard. Il n'est donc pas possible d'utiliser ce concept pour avancer l'hypothèse d'une subversion voulue et concertée du message photographique.

Les théories postcoloniales permettent de concevoir de méthodes de subversion au pouvoir dominant dans des contextes coloniaux. Le concept d'hybridité subversive de Homi Bhabha nous a permis de réfléchir à comment la mixité peut servir des acteurs différents en Algérie. Le concept d'hybridité semble bien décrire le brassage communautaire dans les rues de notre corpus. Il permettrait donc de décrire cette réalité vécue quotidiennement dans la rue par les Européens d'Alger. Toutefois, nous avons montré comment cette même notion est appliquée de façon architecturale dans le style néo-mauresque, populaire à Alger dans les premières décennies du 20^e siècle. Le néo-mauresque était un effort soutenu de la part du gouvernement Jonnart de développer un style algérien officiel et particulier à la colonie. Cet effort faisait partie d'un programme plus large qui visait à promouvoir l'artisanat *indigène*, mais d'une façon très

¹²⁹ Suite à l'écrasement de la révolte kayble en 1871.

circonscrite et contrôlée par le gouvernement. La population européenne d'Alger n'aimait pas le style néo-mauresque, car il mettait en vitrine une hybridité flamboyante et pastiche qui ne correspondait pas à celle, plus restreinte, mais aussi vécue de façon plus personnelle, affichée dans nos cartes. Ce cas d'étude nous a permis de voir que l'hybridité est une stratégie qui est récupérable par plusieurs acteurs.

Nos conclusions sont donc nombreuses au sujet de l'interprétation de nos cartes postales et de leur fonctionnement au sein du contexte colonial. Nous pensons que la vision panoptique et la vision subversive sont toutes les deux possibles pour nos images, en particulier puisque le médium de la carte postale suppose qu'elles ont été achetées, envoyées, conservées, collectionnées par plusieurs personnes différentes. Il est difficile de savoir exactement comment chaque personne aurait interprété ces images d'espaces publics remplis de populations mixtes, mais il est certain que cette étude diversifiée nous a permis de mieux comprendre l'identité des Européens d'Algérie qui s'établissait durant cette période.

Pour clore le troisième chapitre, nous nous sommes concentrées sur un aspect de la carte postale qui échappe à la théorie : *le plaisir de la carte*. Cet aspect émotionnel de la carte postale est à mettre en relation dans notre contexte avec la *nostalgie*. Ces deux notions s'expliquent par une nostalgie du pays perdu qui est présente en Algérie dès le début de sa colonisation, car les immigrants européens et français vivaient leur installation en colonie comme un premier exil. Le deuxième exil viendra suite à l'Indépendance, et comme les cartes postales de notre corpus auront pu servir aux Européens d'Algérie du début du siècle à former une identité qui leur était propre, ces mêmes cartes postales permettent aujourd'hui aux Pieds-noirs de se remémorer un pays maintenant perdu. Ce sont ces corrélations à établir entre l'utilisation d'objets visuels au début du 20^e siècle et leur réappropriation contemporaine au sein d'un contexte franco-algérien bien changé, qui rendent l'étude de la carte postale algérienne si importante pour la recherche aujourd'hui.

Ce travail s'est porté sur un cas d'étude restreint, mais la carte postale est un médium relativement jeune pour la discipline d'histoire de l'art, qui détient de nombreuses possibilités pour la recherche future, particulièrement en relation avec la construction identitaire, que ce soit dans les colonies ou en métropole. Le fait de considérer l'acte d'achat de la carte postale comme une forme d'appropriation et de façonnement identitaire permet de faire rentrer ces objets marchands aux seins des nouvelles tendances, postcoloniales et féministes, de l'histoire de l'art.

Cette ouverture de la discipline envers des objets d'étude que nous manipulons quotidiennement oblige de surcroît les chercheurs à se confronter au monde visuel qui se tient en dehors des institutions universitaires et muséales.

Par ailleurs, la carte postale répond bien aux demandes des nouveaux réseaux sociaux en prolifération présentement dans notre société. Tous deux sont des systèmes de communication à plusieurs niveaux, locaux autant que globaux, et ils combinent les apports textuels et visuels dans des échanges qui peuvent être très brefs. Les réseaux sociaux aujourd'hui permettent de faire ce que l'on faisait avec la carte postale au début du 20^e siècle, rentrer et rester en contact avec un très grand nombre de personnes à travers le monde.

Ces méthodes de communication, comme la carte postale, se veulent démocratiques : les réseaux sociaux comme Twitter ou Facebook ont facilité des révolutions populaires lors du Printemps Arabe par exemple, dans ce que les médias ont nommé une « Twitter revolution ». Les cartes postales, durant leur plein-essor, furent aussi perçues comme un médium démocratique, accessible à tous, facile à employer et permettant une communication massive. Robert W. Rydell (1998 : 52), dans son chapitre de l'ouvrage *Delivering Views : Distant Cultures in Early Postcards*, considère la production et la diffusion massive de cartes lors des Expositions internationales ; il explique que « précisément parce qu'elles étaient ouvertes à tous pour lire et parce qu'elles permettaient aux participants de communiquer leur propres expériences aux gens restées à la maison, les cartes postales illustrées semblaient typiquement démocratiques »¹³⁰. Cependant, dans notre troisième chapitre, nous nous avons vu que nos cartes postales, qui pourtant semblent réalistes et fidèles à la vie algéroise du début du 20^e siècle, ne sont pas dépourvues d'intentions idéologiques. Elles peuvent être récupérées pour servir des intérêts divergents. Les recherches en histoire de l'art et en études visuelles essaient aujourd'hui de comprendre comment des objets comme les cartes postales fonctionnent et comment ils véhiculent des regards idéologiques. Il nous semble nécessaire d'appliquer les mêmes outils explorés dans notre mémoire pour une étude critique des nouveaux systèmes de communications prévalent actuellement. En effet, aucun média, aucun réseau n'est intrinsèquement démocratique. Aucun n'est en dehors des réseaux idéologiques régissant le monde. Nous avons la responsabilité de comprendre, autant que possible, comment tous ces réseaux peuvent être utilisés et manipulés

¹³⁰ Version originale : « Precisely because they were open for all to read and because they allowed fairgoers to communicate their own experiences to the folks back home, illustrated postcards seemed quintessentially democratic. »

par des usagers différents. La question est d'autant plus pressante que ces usagers sont de plus en plus jeunes aujourd'hui et comprennent une plus proportion grandissante de la population mondiale.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux et théoriques

BAIRD, George (2011). *Public space : Cultural/political theory; street photography : an interpretation*, Amsterdam : SUN.

BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Cahiers du cinéma.

BAUDELAIRE, Charles (1943). *Constantin Guys : le peintre de la vie moderne*, Genève : La Palatine.

BEAULIEU, Jill et Mary ROBERTS (2002). *Orientalism's interlocutors : painting, architecture, photography*, Durham : Duke University Press.

BENJAMIN, Walter (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf.

BENTHAM, Jeremy (1995). *The Panopticon writings*, London ; New York : Verso.

BHABHA, Homi K. (1994). *The location of culture*, London ; New York : Routledge.

CARMONA, Michel (2000). *Hausmann*, Paris : Fayard.

ÇELİK, Zeynep, Diane G. FAVRO et Richard INGERSOLL (1994). *Streets : critical perspectives on public space*, Berkeley : University of California Press.

CHÉRIF, Mustapha (2008). *Derrida à Alger : un regard sur le monde : essais*. Arles ; Alger : Actes sud ; Barzakh.

ELKINS, James (2007). *Is art history global ?*, New York ; London : Routledge.

FANON, Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*, Paris : Éditions du Seuil.

FANON, Frantz (1959). *L'an v de la révolution algérienne*, Paris : F. Maspero.

FANON, Frantz, Jean-Paul SARTRE et Gérard CHALIAND (1991). *Les damnés de la terre*, Paris : Gallimard.

FORSDICK, Charles et David MURPHY (2003). *Francophone postcolonial studies : a critical introduction*, London ; New York : Arnold ; Distribué aux États-Unis par Oxford University Press.

FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris : Gallimard.

HACKFORTH-JONES, Jocelyn et Mary ROBERTS (2005). *Edges of empire : orientalism and visual culture*, Malden, Massachusetts : Blackwell Publishers.

HARGREAVES, Alec G. (2005). *Memory, empire, and postcolonialism : legacies of French colonialism*, Toronto : Lexington Books.

HARGREAVES, Alec G. (1981). *The colonial experience in French fiction : A study of Pierre Loti, Ernest Psichari, and Pierre Mille*, London : Macmillan Press.

HARGREAVES, Alec G. (2007). *Multi-Ethnic France : Immigration, Politics, Culture and Society*, New York ; London : Routledge.

LORCIN, Patricia M.E. (2004). « Mediating Gender, Mediating Race : Women Writers in Colonial Algeria », *Culture, Theory & Critique*, vol. 45, n° 1, p. 45-61.

LORCIN, Patricia M. E. (1995). *Imperial identities : stereotyping, prejudice and race in colonial Algeria*, London ; New York : I.B. Tauris ; Distribué par St. Martin's.

LORCIN, Patricia M. E. (2006). *Algeria & France, 1800-2000 : identity, memory, nostalgia*, Syracuse, New York. : Syracuse University Press.

LORCIN, Patricia M. E. (2012). *Historicizing colonial nostalgia : European women's narratives of Algeria and Kenya 1900-present*, New York : Palgrave Macmillan.

MARVILLE, Charles et Marie DE THÉZY (introduction par) (1996). *Charles Marville*, Paris : Centre national de la photographie, avec le concours du Ministère de la culture.

NOCHLIN, Linda (1989). « The Imaginary Orient », *The Politics of Vision : Essays on 19th century art and society*, New York : Harper and Row.

NORA, Pierre (1984). *Les Lieux de mémoire*, Paris : Gallimard.

PELTRE, Christine (1997). *Les Orientalistes*, Paris : Hazan.

PELTRE, Christine (2004). *Orientalisme*, Paris : Terrail.

PROCHASKA, David (2003). « That Was Then, This Is Now: The Battle of Algiers and After », *Radical History Review*, vol. 85, n° 1, p. 133-149.

SCHWARZ, Henry et Sangeeta RAY (2005). *A companion to postcolonial studies : Blackwell companions in cultural studies*, Malden, Massachusetts : Blackwell Publishers.

RIFKIN, Adrian (1993). *Street noises : Parisian pleasure, 1900-1940*, Manchester ; New York : Manchester University Press ; Distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press.

ROSENBLUM, Naomi (1997). *A world history of photography*, New York : Abbeville Press.

ROUILLÉ, André (2005). *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris : Gallimard.

SAÏD, Edward W. (1978). *Orientalism*, New York : Pantheon Books.

SCOTT, Clive (2007). *Street photography : from Atget to Cartier-Bresson*, London ; New York : I.B. Tauris ; Palgrave Macmillan.

SONTAG, Susan (1977). *On photography*, New York : Farrar, Straus and Giroux.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris : Éditions Amsterdam.

TAGG, John (1988). *The burden of representation : essays on photographs and histories*, Amherst : University of Massachusetts Press.

VARNEDOE, Kirk (1986). « The Artifice of Candor : Impressionism and Photography Reconsidered », Peter Walch et Thomas F. Barrow (dirs.), *Perspectives on Photography : Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque : University of New Mexico Press.

WESTERBECK, Colin et Joel MEYEROWITZ (1994). *Bystander : a history of street photography*, Boston : Little, Brown.

WICKY, Erika (2011). *La notion de détail et ses enjeux (1830-1890)*, [En ligne], Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/5164/2/Wicky_Erika_2011_these.pdf. Consulté le 4 avril 2013.

Cartes postales

ARLUKE, Arnold et Robert BOGDAN (2010). *Beauty and the beast : human-animal relations as revealed in real photo postcards, 1905-1935*, Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press.

ARMAND, Paul-Noël et Albert THINLOT (1987). *Historique de la carte postale illustrée française*, Paris : Cartes postales et collection.

AXSTER, Felix (2010). « "... Will try to send the best views from here" : postcards from the colonial war in Namibia (1904-1908) », Volker Max Langbehn, *German colonialism, visual culture, and modern memory*, New York : Routledge.

BALDWIN, Brooke (1988). « On the Verso: Postcard Messages as a Key to Popular Prejudices », *The Journal of Popular Culture*, vol. 22, n° 3, p. 15-28.

BELMENOVAR, Safia et Marc COMBIER (2007). *Bons baisers des colonies : images de la femme dans la carte postale coloniale*, Paris : Alternatives.

BOOTH, Allyson (1996). *Postcards from the trenches : negotiating the space between modernism and the First World War*, New York : Oxford University Press.

CHÉROUX, Clément et coll. (2007). *The stamp of fantasy : the visual inventiveness of photographic postcards : from the collections of postcards of Gérard Lévy, Peter Weiss*, Göttingen : Steidl.

COOMBES, Annie E. et Steve EDWARDS (1989). « The Colonial Harem/From Site to Sight. Anthropology, and the Power of Imagery/Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950 (Books) », *Art History*, vol. 12, n° 4, p. 510-516.

DAVIS, Allen Freeman (2002). *Postcards from Vermont : a social history, 1905-1945*, Hanover, New Hampshire : University Press of New England.

DEBRES, Karen et Jacob SOWERS (2009). « The Emergence of Standardized, Idealized, and Placeless Landscapes in Midwestern Main Street Postcards », *The Professional Geographer*, vol. 61, n° 2, p. 216-230.

EVANS, Eric J. et Jeffrey RICHARDS (1980). *A social history of Britain in postcards, 1870-1930*, London ; New York : Longman.

FERRIÉ, Jean-Noël et Gilles BOETSCH (1993). « Contre Alloula : le Harem colonial revisité », *Annuaire de l'Afrique du Nord.*, vol. 32, p. 299-304.

FORISSIER, Béatrix (1976). *25 ans d'actualités à travers la carte postale : 1889-1914*, Paris : Éditions de l'amateur.

GEARY, Christraud M. (1991). « Old pictures, new approaches : Researching historical photographs », *African arts.*, vol. 24, p. 36-39.

GEARY, Christraud M. et Virginia-Lee WEBB (1998). *Delivering views : distant cultures in early postcards*, Washington [D.C.] : Smithsonian Institution Press.

GOLDSWORTHY, Patricia. (2010). « Images, ideologies, and commodities : The French colonial postcard industry in Morocco », *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, n° 2, p. 147-167.

GRAHAM-BROWN, Sarah (1988). *Images of women : the portrayal of women in photography of the Middle East, 1860-1950*, New York : Columbia University Press.

GRANT, Peter (2002). *Wish you were here life on Vancouver island in historical postcards*, [En ligne], <http://site.ebrary.com/id/10220983>. Consulté le 4 avril 2013.

LE BLANC, Barbara (2003). *Postcards from Acadie : Grand Pré, Evangeline & the Acadian identity*, Kentville, Nova Scotia : Gaspereau Press.

MANDÉRY, Guy. (1995). « Photographies et cartes postales à Tunis 1881-1914 », Gilbert Beaugé, Jean-François Clément, Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman, *L'Image dans le monde arabe*, Paris : CNRS Éditions.

MARCOLIN, Lorenzo et Museum Huronia (2007). *A Great Lakes treasury of old postcards : Canadian harbour scenes, 1894-1960*, Midland, Ontario : Huronia Museum.

MONSIVÁIS, Carlos et John KRANIAUSKAS (2000). *Mexican postcards*, London ; New York : Verso.

PROCHASKA, David (1990). « The archive of algérie imaginaire », *History and Anthropology*, vol. 4, n° 2, 1990/01/01, p. 373-420.

PROCHASKA, David (1991). « Fantasia of the photothèque : French postcard views of colonial Senegal », *African arts.*, vol. 24, p. 40-47.

PROCHASKA, David (2001). « Thinking Postcards », *Visual resources*, vol. 17, n° 4, p. 383-399.

PROCHASKA, David et Jordana MENDELSON (2010). *Postcards : ephemeral histories of modernity*, University Park, Pennsylvania : Pennsylvania State University Press.

RICE, Shelley (2013). « Local Space/Global Visions: Archives, Networks, and Visual Geography Around 1900 », *Speaking of Photography, série de conférences organisées par l'Université Concordia*, Montréal, 15 mars 2013.

RIPERT, Aline, Claude FRÈRE et Sylvie FORESTIER (1983). *La Carte postale : son histoire, sa fonction sociale*, Paris : Editions du C.N.R.S.

SCHICK, Irvin Cemil et coll. (1990). « Representing Middle Eastern Women: Feminism and Colonial Discourse », *Feminist Studies*, vol. 16, n° 2, p. 345-380.

SCHLOSS, Carol. (1987). « Algeria, conquered by postcard », *New York Times*, [En ligne], 11 janvier 1987, <http://www.nytimes.com/1987/01/11/books/algeria-conquered-by-postcard.html>. Consulté le 4 avril 2013.

SCHOR, Naomi. (1992). « Cartes postales : Representing Paris 1900 », *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 2, p. 188-244.

STIEBER, Nancy (2010). « Postcards and the Invention of Old Amsterdam around 1900 », David Prochaska et Jordana Mendelson, *Postcards : ephemeral histories of modernity*, University Park, Pennsylvania : Pennsylvania State University Press.

WALL, Richard (2007). « Family relationships in comic postcards 1900–1930 », *The History of the Family*, vol. 12, n° 1, 2007/01/01, p. 50-61.

WERY, Michel (2000). *La carte postale : témoin de l'enfer des tranchées de la Grande guerre de 1914-1918*, Paris : Écrivains.

YEE, Jennifer (2004). « Recycling the 'Colonial Harem'? Women in Postcards from French Indochina », *French Cultural Studies*, vol. 15, n° 1, p. 5-19.

WOODY, Howard (1998). « International postcards : their history, production, and distribution (circa 1895-1915), Christraud M Geary et Virginia-Lee Webb (dirs.), *Delivering views : distant cultures in early postcards*, Washington [D.C.] : Smithsonian Institution Press.

Algérie et Alger

AGERON, Charles Robert (1990). *Histoire de l'Algérie contemporaine : 1830-1988*, Paris : Presses Universitaires de France.

ALLOUCHE, Jean-Luc et coll. (1987). *Les Juifs d'Algérie : Images et textes*, Paris : Éditions du Scribe.

ÇELIK, Zeynep (1997). *Urban forms and colonial confrontations Algiers under French rule*, [En ligne], <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=19174>. Consulté le 4 avril 2013.

ÇELIK, Zeynep (2008). *Empire, architecture, and the city : French-Ottoman encounters, 1830-1914*, Seattle : University of Washington Press.

ÇELIK, Zeynep, Frances TERPAK et Julia CLANCY-SMITH (2009). *Walls of Algiers : Narratives of the City through Text and Image*, Los Angeles ; Seattle : Getty Research Institute ; University of Washington Press.

COHEN, Jean-Louis et coll. (2003). *Alger : paysage urbain et architectures, 1800-2000*, Besançon : les Éd. de l'Imprimeur.

CRESTI, Federico. (2006). « Une façade pour Alger : le Boulevard de l'Impératrice », Jean-Louis Cohen et coll., *Alger : paysage urbain et architectures, 1800-2000*, Besançon : Les Éd. De l'Imprimeur.

DELUZ, Jean-Jacques (1988). *L'urbanisme et l'architecture d'Alger : aperçu critique*, Liège ; Alger : P. Mardaga ; Office des publications universitaires.

DELUZ, Jean-Jacques (2001). *Alger : chronique urbaine*, Paris : Bouchène.

DUGAS, Guy (1990). *La littérature judéo-maghrébine d'expression française : entre Djéha et Cagayous*, Paris : L'Harmattan.

ELSHESHTAWY, Yasser (2004). *Planning Middle Eastern Cities*, New York ; London : Routledge.

FEYDEAU, Ernest et François POUILLON (2003). *Alger : étude*, Paris : Bouchène.

JORDI, Jean-Jacques et Jean-Louis PLANCHE (1999). *Alger 1860-1930 : le modèle ambigu du triomphe colonial*, Collection Mémoires no. 55, Paris : Éd. Autrement.

LESBET, Djaffar (1985). *La Casbah d'Alger : gestion urbaine et vide social*, Alger : Office des publications universitaires.

OULEBSIR, Nabila (2004). *Les usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie, 1830-1930*, Paris : Maison des sciences de l'homme.

OULEBSIR, Nabila (Alger 2006). « Les ambiguïtés du régionalisme : le style néomauresque », Gilbert Beaugé, Jean-François Clément, Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman, *L'Image dans le monde arabe*, Paris : CNRS Éditions.

OULEBSIR, Nabila et Mercedes VOLAIT (2009). *L'orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris : CNRS : Picard.

PROCHASKA, David (1990). *Making Algeria French : colonialism in Bône, 1870-1920*, Cambridge ; New York ; Paris : Cambridge University Press ; Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

SGROÏ-DUFRESNE, Maria (1986). *Alger, 1830-1984 : stratégie et enjeux urbains*, Paris : Éd. Recherche sur les civilisations.

SIBLOT, Paul (1998). « Algérien dans l'imbroglie des dénominations », *Mots*, [En ligne], vol. 57, n° 1, p. 7-27, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mots_0243-6450_1998_num_57_1_2380. Consulté le 4 avril 2013.

SIGAL-KLAGSBALD, Laurence (2012). *Les Juifs dans l'orientalisme*, Paris : Skira Flammarion : Musée d'art et d'histoire du judaïsme.

STORA, Benjamin (2006). *Les trois exils : juifs d'Algérie*, Paris : Stock.

Production culturelle en Algérie

Institut du monde arabe (France) (2003). *De Delacroix à Renoir : L'Algérie des peintres*, Paris : Hazan.

ALLOULA, Malek (2001a). *Alger photographiée au XIXe siècle*, Paris : Marval.

ALLOULA, Malek (2001b). *Le harem colonial : images d'un sous-érotisme*, Paris : Séguier. [1981]

ALLOULA, Malek (2003). « Les miroirs voilés », Institut du monde arabe, *De Delacroix à Renoir : L'Algérie des peintres*, Paris : Hazan.

BEAUGÉ, Gilbert et Jean-François CLÉMENT; Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman (1995). *L'Image dans le monde arabe*, Paris : CNRS Éditions.

BELKAÏD, Leyla (2001). *Belles Algériennes de Geiser*, Paris : Marval.

BENJAMIN, Roger (2003). *Orientalist aesthetics : art, colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley : University of California Press.

BENJAMIN, Roger (2003). *Renoir and Algeria*, New Haven : Yale University Press.

DUBUISSON, Serge et Jean-Charles HUMBERT (1995). « Jean Geiser, photographe-éditeur : Alger, 1848-1923 : chronique d'une famille » Gilbert Beaugé, Jean-François Clément, Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman, *L'Image dans le monde arabe*, Paris : CNRS Éditions.

PROCHASKA, David (2003). « The Other Algeria : Beyond Renoir's Algeria », Roger Benjamin, *Renoir and Algeria*, New Haven : Yale University Press.

FECHNER, Élisabeth (éd.) (2000). *La gloire de l'Algérie : écrivains et photographes de Flaubert à Camus*, Paris : Calmann-Lévy.

GRAEBNER, Seth (2007). *History's place : nostalgia and the city in French Algerian literature*, Lanham : Lexington Books.

GUICHETEAU, Gérard (2004). *L'Algérie oubliée. Images d'Algérie (1910-1954)*, Paris : Acropole.

MARTINI, Lucienne et Jean-François DURAND (2008). *Romanciers français d'Algérie, 1900-1950 ; suivi de Robert Randau*, Paris : Éditions Kailash.

MESSIKH, Mohamed-Sadek (2003). *L'Algérie des premiers photographes*, Paris : Éditions du Layeur.

Musée de la Castre (2003). *Les Peintres de l'autre rive : Alger 1830-1930*, Marseille : Images en manœuvres.

POUILLON, François (1990). « Legs colonial, patrimoine national : Nasreddine Dinét, peintre de l'indigène algérien », *Cahiers d'études africaines*, vol. 30, n° 119, p. 329-363.

ROBINET, Auguste et Gabriel AUDISIO (1972). *Cagayous*, Paris : Balland.

SIBLOT, Paul (1987). « "Cagayous antijuif". Un discours colonial en proie à la racisation », *Mots*, [En ligne], vol. 57, n° 1, p. 59-75, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mots_0243-6450_1987_num_15_1_1352. Consulté le 4 avril 2013.

SIBLOT, Paul et Cultures et peuples de la Méditerranée (2004). *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*, Alger : Dar El-Gharb.

VIDAL-BUÉ, Marion (2000). *Alger et ses peintres : 1830 – 1960*, Paris : Paris Méditerranée.

Européens d'Algérie et Pieds-noirs

BACRI, Roland (1978). *Le beau temps perdu : Bab-el-Oued retrouvé*, Paris : J. Lanzmann & Seghers.

BACRI, Roland (1983). *Trésors des racines pataouètes*, Paris : Belin.

BAROLI, Marc (1967). *La Vie quotidienne des Français en Algérie, 1830-1914*, Paris : Hachette.

BAUSSANT, Michèle (2002). *Pieds-Noirs. Mémoires d'exils*. Paris : Éditions Stock.

CALMEIN, Maurice et Wolf ALBES (2011). *Algériens nous sommes... qué ! Histoire de l'Algérianisme*, Friedberg, Bay : Edition Atlantis.

CALMES, Alain (1984). *Le roman colonial en Algérie avant 1914*, Paris : L'Harmattan.

CONESA, Gabriel (1970). *Bab-El-Oued ; notre paradis perdu*, Paris : R. Laffont.

LANLY, André (1970). *Le français d'Afrique du Nord ; étude linguistique*, Paris : Bordas.

LECONTE, Daniel (1980). *Les Pieds-noirs histoire et portrait d'une communauté*, Paris : Éditions du Seuil.

MAZZELLA, Léon (1989). *Le parler pied-noir : mots et expressions de là-bas : lexique*, Paris : Rivages.

NORA, Pierre (1961). *Les Français d'Algérie*, Paris : Julliard.

PROCHASKA, David (1996). « History as Literature, Literature as History: Cagayous of Algiers », *The American Historical Review*, vol. 101, n° 3, p. 670-711.

RIBS, Jacques (1975). *Plaidoyer pour un million de victimes*, Paris : R. Laffont.

SIVAN, Emanuel (1979). « Colonialism and Popular Culture in Algeria », *Journal of Contemporary History*, vol. 14, n° 1, p. 21-53.

YELLES-CHAOUCHE, Mourad (2005). *Cultures et métissages en Algérie : la racine et la trace*, Paris : L'Harmattan.

Medias et ressources en ligne

The battle of Algiers (2003). Réalisateur Gillo Pontecorvo, [U.K.]: Argent Films. [1966]

ELISOFON, Eliot et Roy FLUKINGER (2000). [En ligne], *"To help the world to see" : An Eliot Elisofon Retrospective*, Austin : Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas

at Austin. <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/2000/elisofon/elisofon2.html>. Consulté le 26 avril 2013.

LEPRINCE, Chloé (2008). « Archives : Vichy et la guerre d'Algérie bientôt inaccessibles ? », *Rue 89*, [En ligne], 17 avril 2008, <http://www.rue89.com/2008/04/17/archives-vichy-et-la-guerre-dalgerie-bientot-inaccessibles>. Consulté le 4 avril 2013.

LOUCIF, Samir (2013). *Encyclopédie de la Carte Postale Ancienne (Alger)*, [En ligne], <http://medimedalger.blogspot.ca/>. Consulté le 4 avril 2013.

MANDRAUD, Isabelle (2012). « L'Algérie célèbre les 50 ans de son indépendance », *Le Monde*, [En ligne], 7 avril 2012, http://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/07/04/l-algerie-celebre-les-50-ans-de-son-independance_1728861_3212.html. Consulté le 4 avril 2012.

Smithsonian Institute (2012). *Collections Search Center*, [En ligne], <http://collections.si.edu/search/>. Consulté le 4 avril 2013.

SORENSEN, Lee (2002). *Dictionary of Art Historians*, [En ligne], <http://www.dictionaryofarthistorians.org/>. Consulté le 5 avril 2013.

Wikilivre sur la photographie (2012), [En ligne], http://fr.wikibooks.org/wiki/Photographie/Soci%C3%A9t%C3%A9s_et_Organisations/%C3%89diteurs_sp%C3%A9cialis%C3%A9s/E.S. Consulté le 2 avril 2013.



Figure 1 : E.S., 1221. – ALGER. – *La Place Randon et la Rue Marengo*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 2 : E.S., 13. – MAROC. – *Danseuse Marocaine de Dar-el-Aidi*, s.d., Carte postale.



Figure 3.1 : E.S., 1314. – ALGER – Quais – Square Bresson et Tournants Rovigo, s.d., Carte postale.



Figure 3.2 : E.S., 1353. – ALGER – La Nouvelle Préfecture (Boulevard Carnot), s.d., Carte postale.



Figure 3.3 : E.S., 1301. – ALGER – Rue Michelet et Hôtel Excelsior, s.d., Carte postale.



Figure 3.4 : E.S., 1308 – ALGER – Quais – Escaliers de la Pêcheurie – Palais consulaire, s.d., Carte postale.

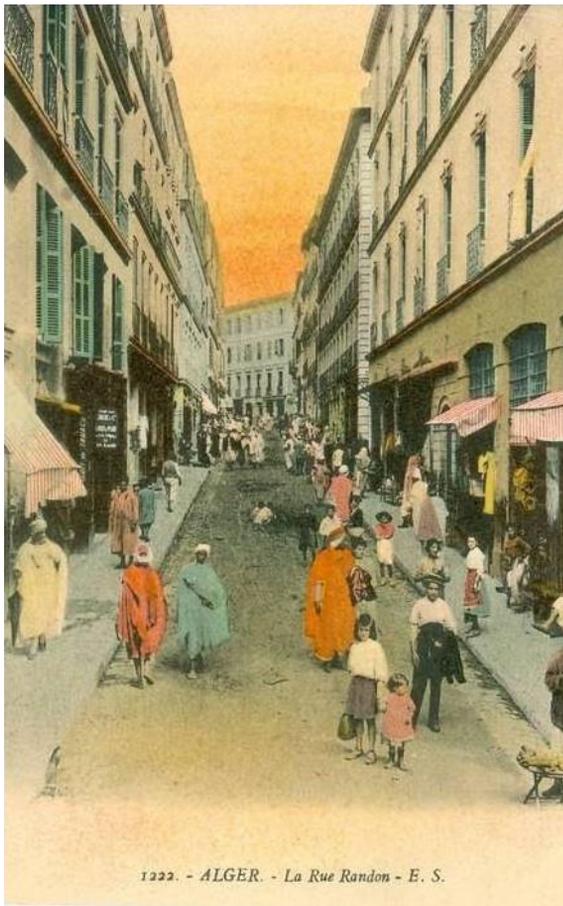


Figure 4 : E.S., 1222. – ALGER – La Rue Randon, s.d., Carte postale.

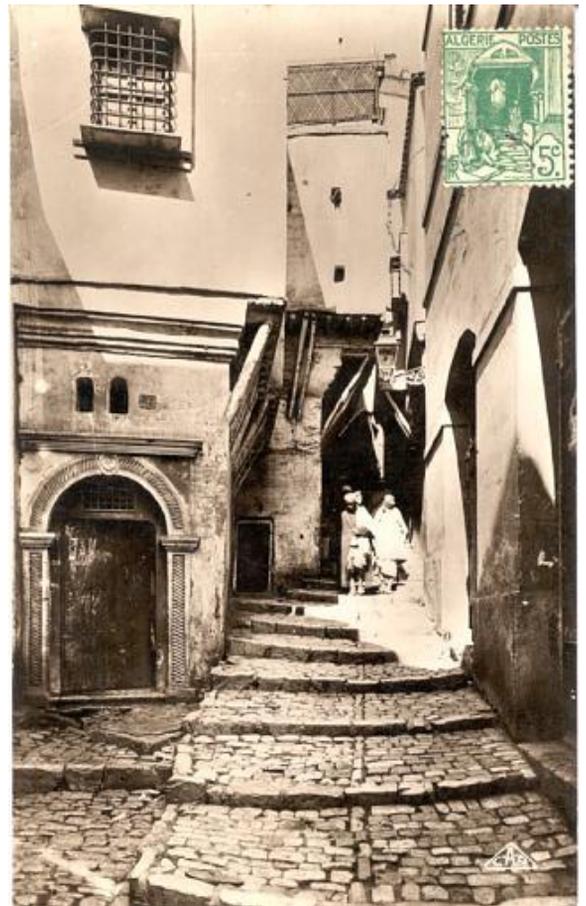


Figure 5 : Compagnie Alsacienne des arts Photomécaniques, ALGER. – Une rue de la Casbah, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 6 : L et Y., 295 ALGER – Rue d'Isly, s.d., Carte postale.

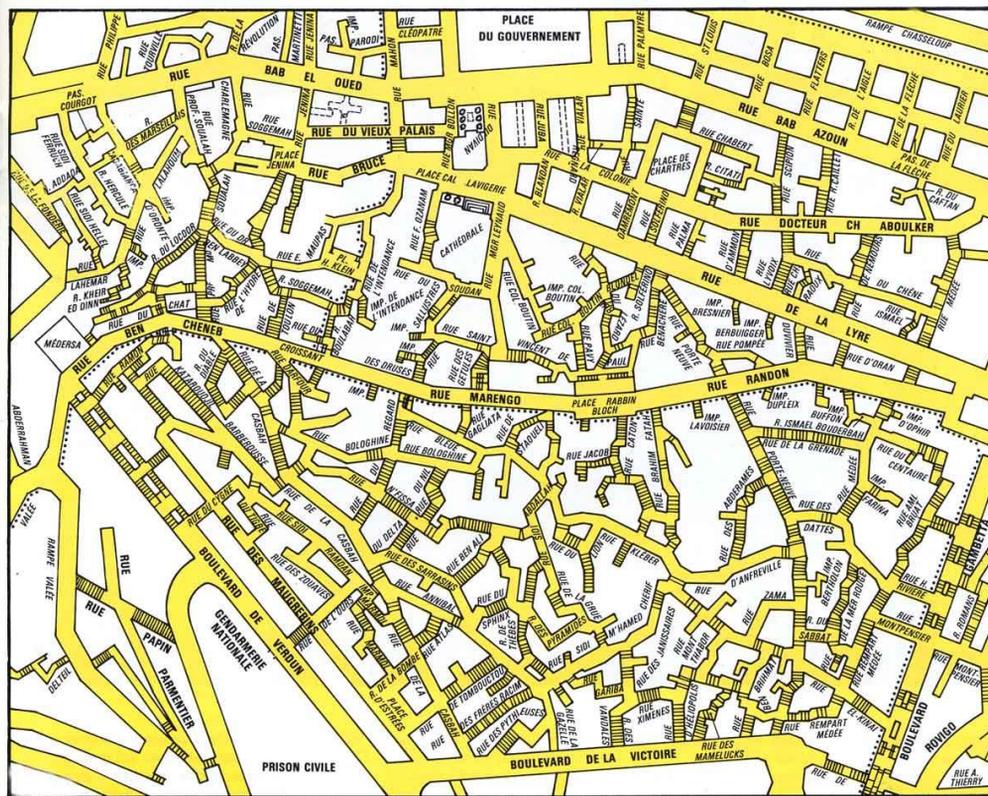


Figure 7 : Plan de la Casbah d'Alger.

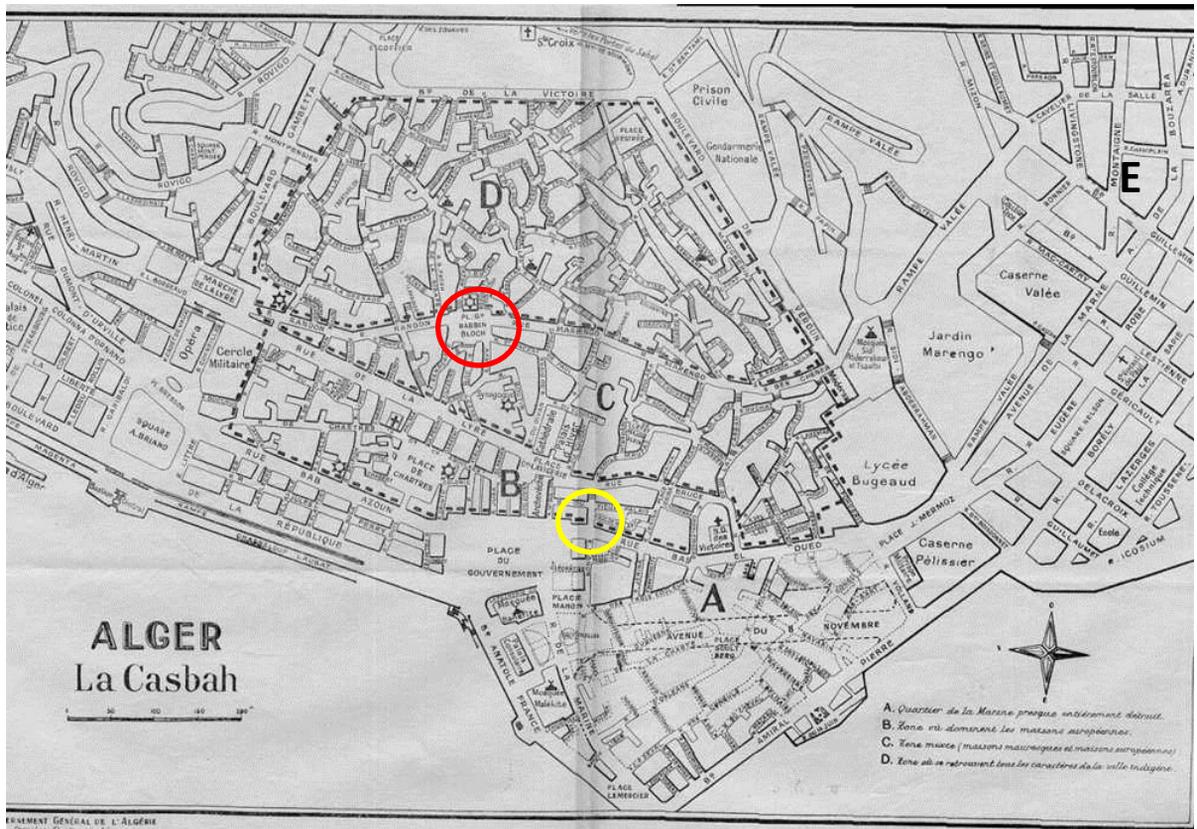


Figure 8 : ALGER, La Casbah. Le cercle rouge indique la Place Randon/Rabbin Bloch. Le cercle jaune indique l'emplacement du Square de la Régence. La zone E indique le quartier Bab el-Oued. Le quartier de la Marine est déjà indiqué par la lettre A.

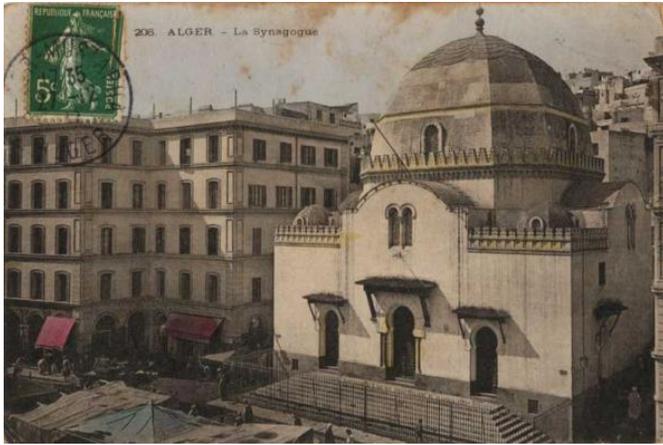


Figure 9.1 : 206. ALGER – La Synagogue, s.d.,
Carte postale.



Figure 9.2 : Collection Idéale, P.S., 206. ALGER –
La Synagogue, s.d., Carte postale.



Figure 10 : Couple juif d'Orléansville (Algérois) en
1904, 1904, Photographie, Collection Jules et Ariane
Charbit. Les auteurs de *Les Juifs en Algérie* ajoutent
en légende : « Témoignage de l'avancée de la
francisation l'habit traditionnel commence a être
abandonné ».



1221. - ALGER. - La Place Randon et la Rue Marengo - E. S.

Figure 11.1 : E.S. 1221. – ALGER. – La Place Randon et la Rue Marengo, s.d.,
Carte postale. Trouvée sur le site PriceMinister.



1221. - ALGER. - La Place Randon et la Rue Marengo - E. S.

Figure 11.2 : E.S. 1221. – ALGER. – La Place Randon et la Rue Marengo, s.d.,
Carte postale. Trouvée sur le blog de Samir Loucif.



Figure 12.1 : Aquaphoto L.V. et Cie, 4. – Rue Marengo, 1910, Carte postale.
 Trouvée sur le site Akpool.fr.

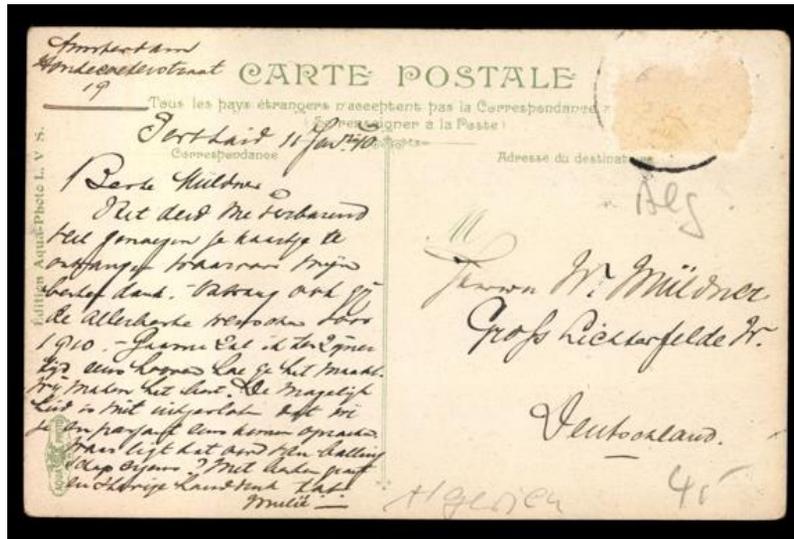


Figure 12.2 : Verso de la carte ci-dessus.



Figure 12.3 : Aquaphoto L.V. et Cie, 4. – Rue Marengo, s.d., Carte postale.
 Trouvée sur le blog d'Hubert Zakine.



Figure 13 : L.L., 116. — *Petit Marché Arabe. — Place Randon*, s.d., Carte postale.



Figure 14 : Neurdein Frères, ALGER. — *La Place Randon*, s.d., Carte postale.



Figure 15 : Collection Idéale, P.S., 190. – ALGER – Rue Marengo, s.d., Carte postale.



Figure 16.1 : Éditeur inconnu, [Marché arabe de la rue Randon, vers 1904], s.d., Carte postale, Collection particulière.

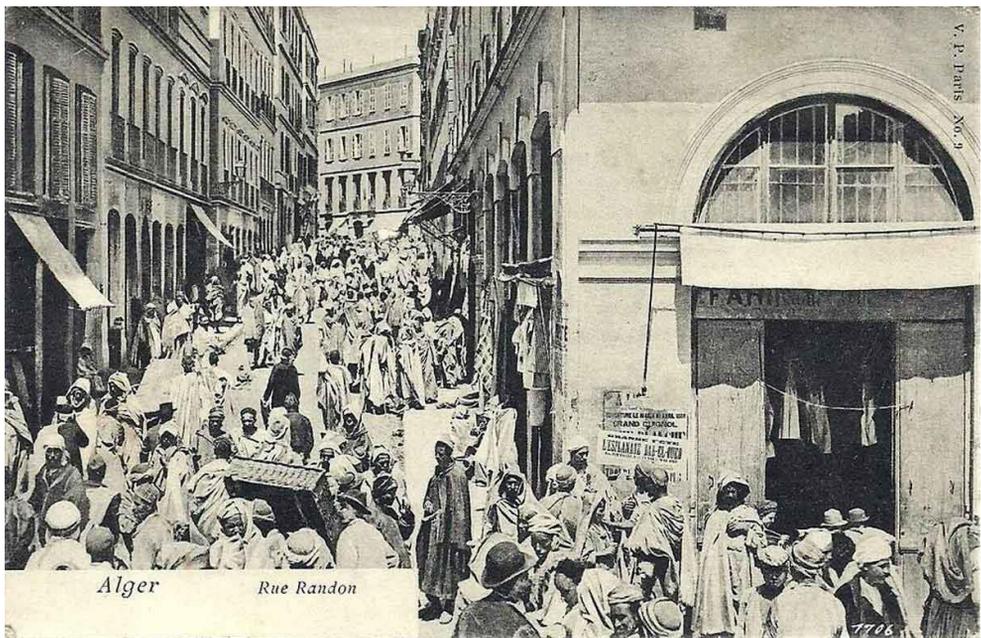


Figure 16.2 : V.P. Paris, Alger Rue Randon, s.d., Carte postale.

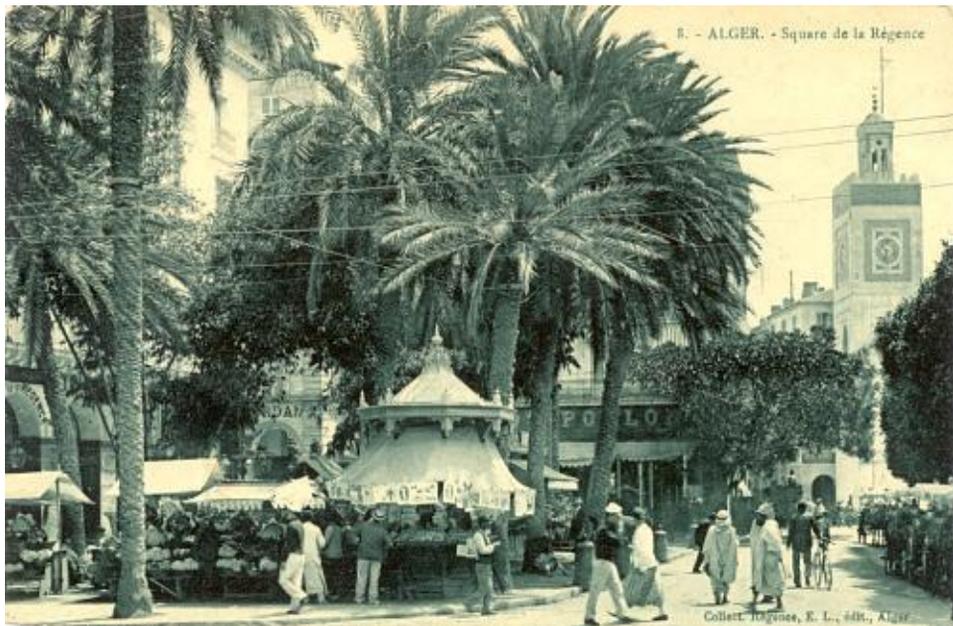


Figure 17 : Collection Régence, E.L., 8. – ALGER. – *Square de la Régence*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 18.1 : Collection Régence, E.L., 91. – ALGÉRIE. – *Types indigènes – Femme kabyle*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 18.2 : Collection Régence, E.L., 14. – ALGÉRIE. – *Scènes indigènes – Une Fantasia de Mozabites*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 19.1 : Collection Régence, E.L., 35. – ALGER. – Jardin d’Essai –Allée des Bambous, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 19.2 : Collection Régence, E.L., 14. – ALGER. – La Ville, vue de l’Entrée du Port, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 20 : Collection Régence , A.L., 18. – ALGER. – Entrée du Square Besson, s.d., Carte postale.



Figure 22.1 : Collection Idéale P.S., 336. – ALGER. – *Place du Gouvernement et Boulevard de France*, s.d., Carte postale.



Figure 22.2 : Neurdein Frères, 64. – ALGER. – *La Mosquée El-Djedid*, s.d., Carte postale.



Figure 22.3 : L.L., 336. – ALGER. – *Vue Générale de la Place du Gouvernement*, s.d., Carte postale.



Figure 22.4 : Collection Idéale P.S., 24. – ALGER. – *La Place du Gouvernement*, s.d., Carte postale.

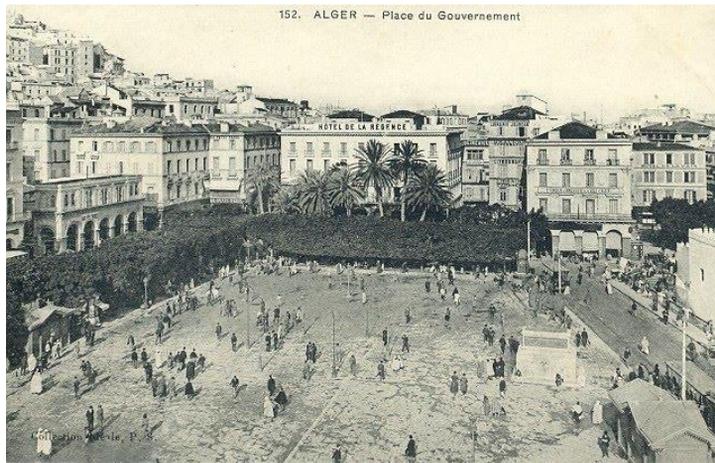


Figure 23.1 : Collection Idéale P.S., 152. – ALGER. – Place du Gouvernement, s.d., Carte postale.



Figure 23.2 : L.L., 359. – ALGER. – Place du Gouvernement et la Casbah, s.d., Carte postale.



Figure 23.3 : L et Y, 237. – ALGER. – Place du Gouvernement, s.d., Carte postale.

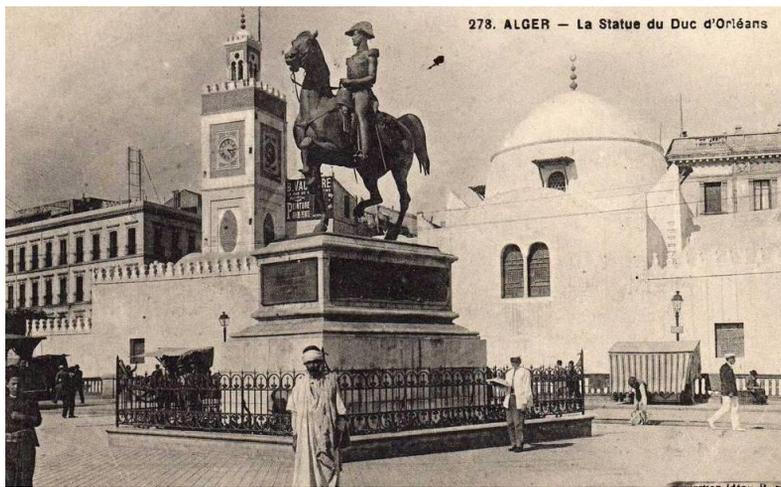


Figure 24.1 : Collection Idéale P.S., 278. ALGER. – La Statue du Duc d'Orléans, s.d., Carte postale.



Figure 24.2 : Neurdein Frères., 65. ALGER. – La Place du Gouvernement, s.d., Carte postale.



Figure 24.3 : Jean Geiser, 53 Alger. – La place du Gouvernement, un jour de musique, s.d., Carte postale.



Figure 25 : Neurdein Frères, 135. – ALGER. – Hôtel de la Régence, s.d., Carte postale.



Figure 26.1 : Neurdein Frères, 135. – ALGER. – Place du Gouvernement, la Rue Bab el-Oued, s.d., Carte postale.



Figure 26.2 : Compagnie des Arts Photomécaniques, R. Dianoux, 117 ALGER. – Hôtel de la Régence, place du Gouvernement, s.d., Carte postale.



Figure 27.1 : Édition des Galeries de France, 45. ALGER. — Palmiers. — Place du Gouvernement, s.d., Carte postale.

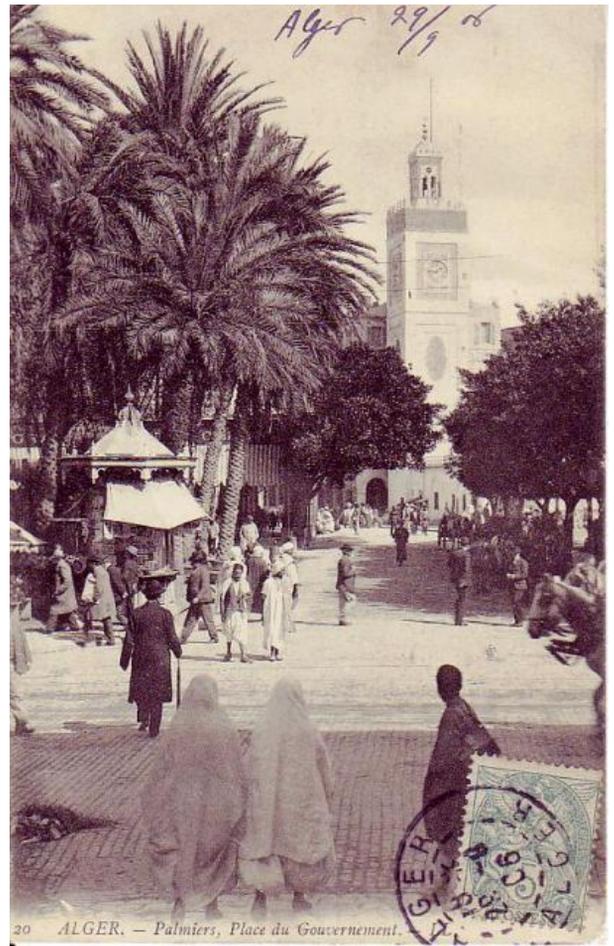


Figure 27.2 : L.L., 20. — ALGER. — Palmiers, Place du Gouvernement, s.d., Carte postale.



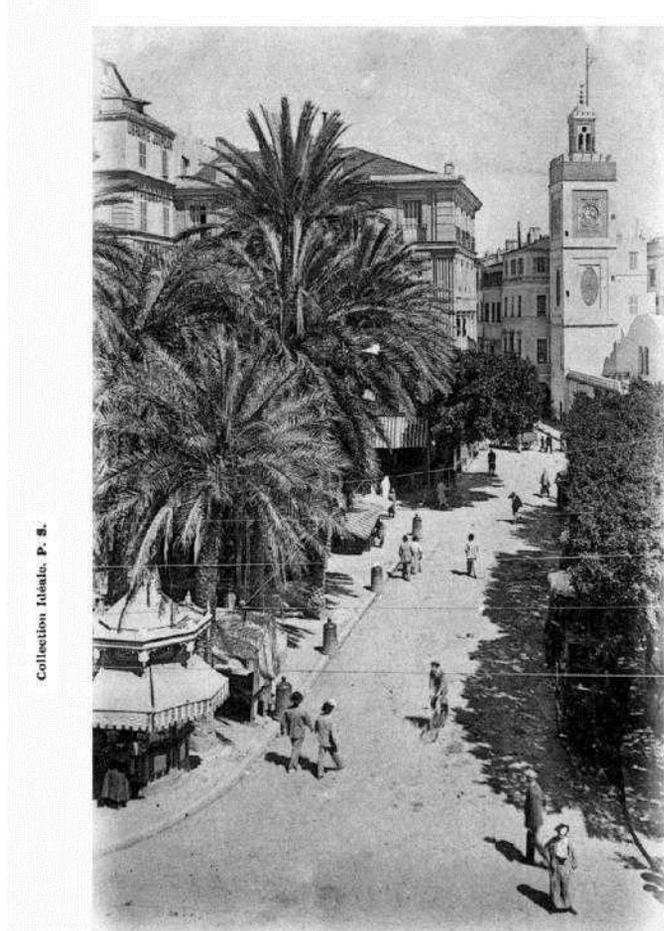
Figure 27.3 : Éditeur inconnu, 177 Alger — Sous les Palmiers de la Régence, s.d., Carte postale.



Figure 28 : Collection Idéale P.S., 128. ALGER. – Square de la Régence, s.d., Carte postale.



Figure 29 : J. Madon, 19. ALGER – Marché aux Fleurs, s.d., Carte postale.



103 ALGER - La Place du Gouvernement et rue de la Marine

Figure 30 : Collection Idéale P.S., 103 ALGER. – La Place du Gouvernement et rue de la Marine, s.d., Carte postale.



Figure 31 : Collection Idéale P.S., 5. *Scènes et Types – Mauresque*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 32 : Neurdein Frères, 388 *Nègres*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 33.1 : Compagnie des Arts Photomécaniques, 145 ALGER. – Rue du Palmier, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

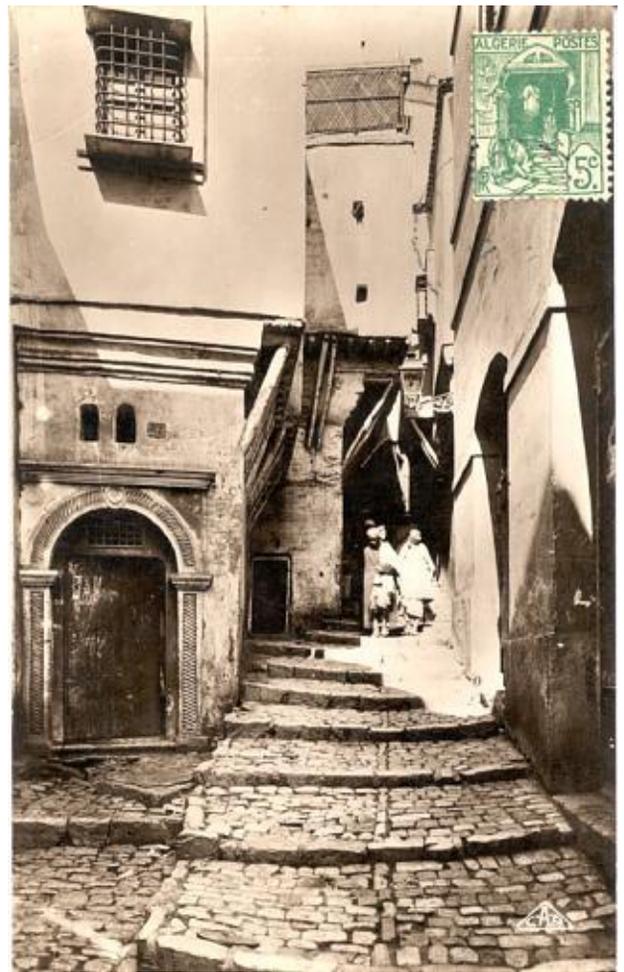


Figure 33.2 : Compagnie des Arts Photomécaniques, 149 ALGER. – Une rue de la Casbah, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 33.3 : Neurdein Frères, 144. – ALGER. La Casbah, Mosquée de Sidi M'hamed-Chereif, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 34 : Compagnie des Arts Photomécaniques, 60 ALGER. – La Mosquée de Sidi Abderhaman, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 35.1 : Compagnie des Arts Photomécaniques, 300 ALGER. – Jardin d'Essai, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 35.2 : L.L., 29 ALGER. – Le Théâtre et la Place Bresson, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 36.1 : Neurdein Frères, 401 ALGER. – La Nouvelle Poste et la Direction générale des P.T.T., circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 36.2 : Compagnie des Arts Photomécaniques, 62 ALGER. – La Médersa, École Supérieure Arabe, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 37.1 : Compagnie des Arts Photomécaniques, 325 ALGER. – *Le Port et vue générale*, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 37.2 : L.L., 8 ALGER. – *Panorama et Transatlantique dans le Port*, circa 1905, Carte postale, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 37.3 : Collection Idéale P.S., 420 ALGER. – *Vue prise du Môle, École Supérieure Arabe*, circa 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.

Figure 38.1 : *La rue et l'étal d'une boucherie dans la casbah d'Alger*, Fonds Combiar, Musée Niépce de Chalon-sur-Saône, France.

Figure 38.2 : Etienne Martin, *Dans la Casbah, Alger*, s.d., Huile sur toile, 122.5 x 73.2 cm., Musée Gassendi, Digne-les-Bains, France.

Figure 38.3 : Numa Marzocchi de Bellucci, *Une rue de la Casbah*, s.d., Huile sur toile, 38 x 55 cm, Collection particulière.

Figure 38.4 : Antoine Barbier, *La Rue des Consuls*, s.d., Huile sur panneau, 150 x 93.5 cm, Collection particulière.

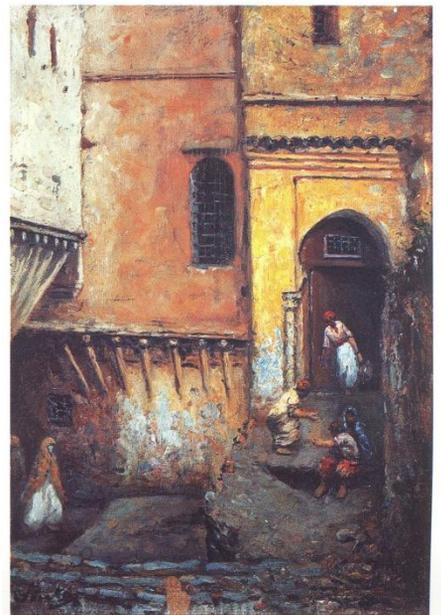


Figure 38.5 : Joseph Sintés, *Casbah d'Alger*, s.d., Huile sur toile, 45 x 32 cm, Collection particulière.

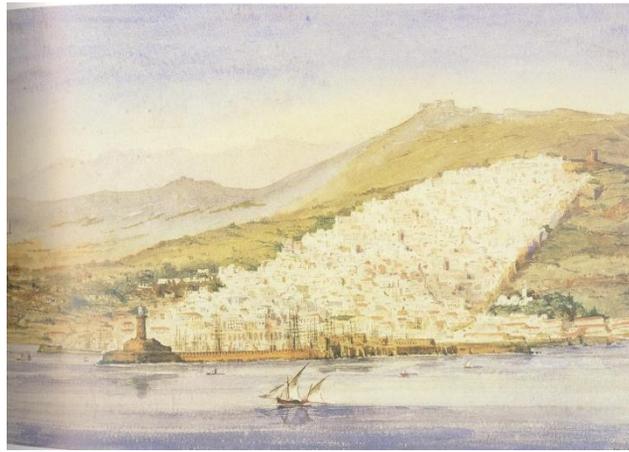


Figure 39.1 : Attribué à Théodore Gudin, *Alger en 1830*, s.d.,
Aquarelle, 19 x 27 cm, Collection particulière.

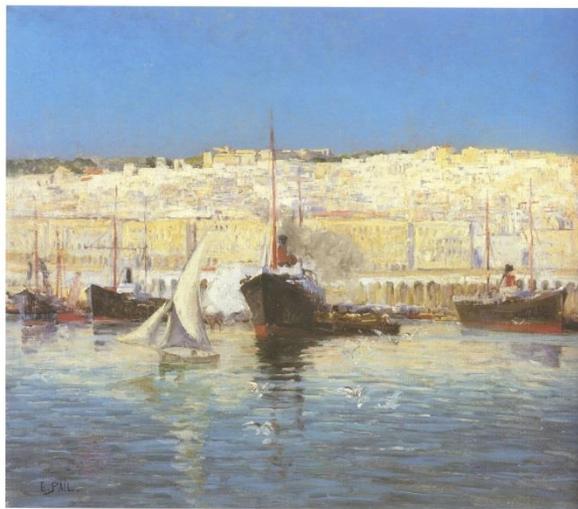


Figure 39.2 : Edouard Païl, *Le port d'Alger*, s.d., Huile sur toile, 44..5 x
53.5 cm, Collection particulière.



Figure 39.3 : Louis Ducos du Hauron, *Vue du port, Alger*, circa 1870,
Photographie trichrome.

Figure 40.1 : *Sans titre*, Fonds Combier, Musée Niépce de Chalon-sur-Saône, France.

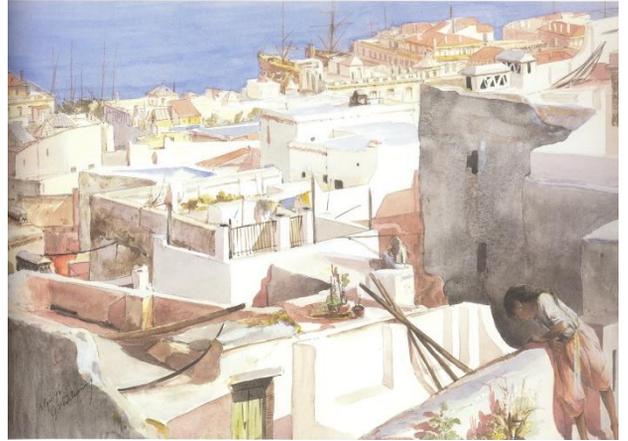


Figure 40.2 : Anonyme, *Terrasses de la Casbah*, 1894, Aquarelle, 37.5 x 55 cm, Collection particulière.

Figure 40.3 : Jules Meunier, *Crépuscule sur Alger; Étude*, 1888, Huile sur toile, 46 x 32 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Figure 41.1 : Claude-Antoine Rozet, *Un Maure riche ; Mauresque en tenue de ville*, 1833, Gravure colorée, dans Claude-Antoine Rozet, (1833), *Voyage dans la Régence d'Alger*, Paris : Arthus Bertrand, (sans numéro de figure).

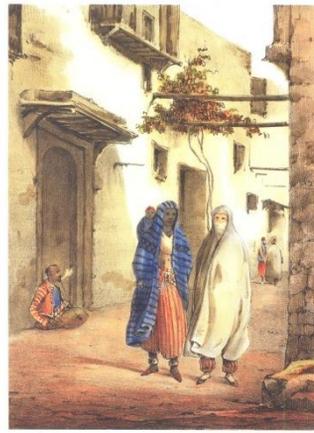


Figure 41.2 : Robert Jungmann, *Femmes mauresques en dehors de leur domicile*, 1837, Gravure colorée, dans Robert Jungmann, (1837), *Costumes, mœurs et usages*, Strasbourg : J. Bernard, figure 13.

Figure 41.3 : Gustave de Beaucorps, *Femme voilée*, 1859, Épreuve sur papier albuminé d'après un négatif verre, 15.6 x 12 cm.



Figure 41.4 : Gustave de Beaucorps, *Jeune fille au narghilé*, 1859, Épreuve sur papier albuminé d'après un négatif verre, 17 x 22 cm.

Figure 41.5 : Pierre-Auguste Renoir, *Jeune fille algérienne*, 1881, Huile sur toile, 50.8 x 40.5 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Figure 42 : Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, Huile sur toile, 180 x 229 cm, Musée du Louvre, Paris.



Figure 43.1 : Types de la population d'Afrique du Nord, Gravure en bois, *Illustrated London News*, 14 janvier 1860, p. 33.



Figure 43.2 : Types algériens, circa 1900, Gravure photomécanique colorée, Carte postale satirique.



Figure 44.1 : Pierre Deval, *Place de la Comédie*, 1924, Huile sur toile, 56 x 38 cm, Ancienne collection Jean Alazard, Collection particulière.

Figure 44.2 : *Alger: rue d'Isly*, Fonds Combiar, Musée Niépce de Chalon-sur-Saône, France.



Figure 44.3 - Louis Fernex, *L'Opéra d'Alger*, 1926, Huile sur toile, 79 x 99 cm, Collection particulière.



Figure 45.1 : Robert Jungmann, *La porte à la mer*, 1837, Gravure colorée, dans Robert Jungmann (1837), *Costumes, mœurs et usages*, Strasbourg : J. Bernard, figure 14.



Figure 45.2 : Anonyme, *Le Port à Alger*, c. 1908, *Lame de verre positif*.

Figure 45.3 : *Sans titre*, Fonds Combier, Musée Niépce de Chalon-sur-Saône, France.

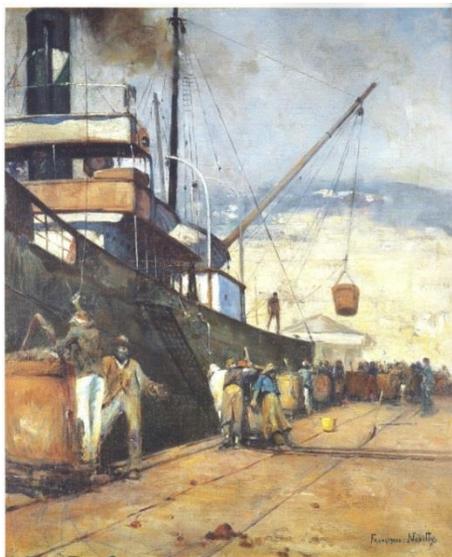


Figure 45.4 : Francisque Noailly, *Dockers sur le port d'Alger*, 1912, Huile sur toile, 55.5 x 46.5 cm, Collection particulière.

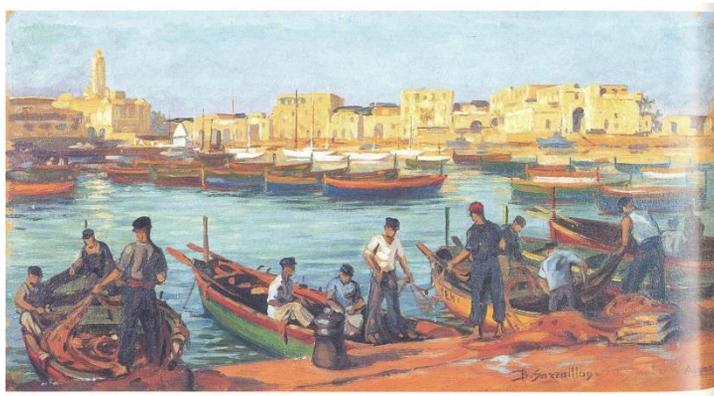


Figure 45.5 : Benjamin Sarrailon, *Le Départ des pêcheurs*, s.d., Huile sur panneau, 22 x 44 cm, Collection particulière.

Figure 46.1 : Adrien Dauzats, *Place du Gouvernement*, 1849, Huile sur bois, 17 x 50 cm, Musée Condé, Chantilly, France.

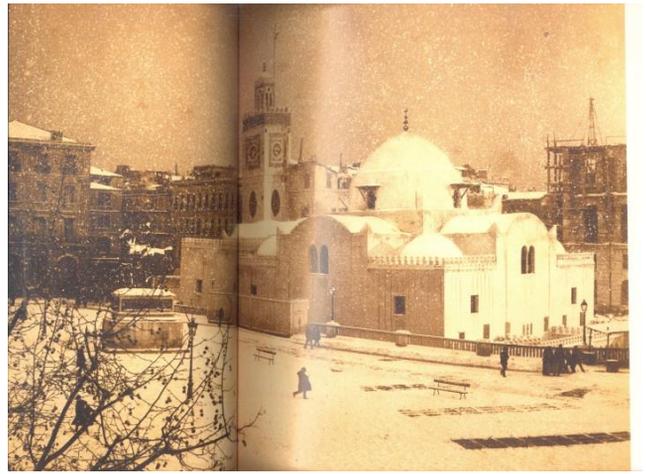


Figure 46.2 : Jean Geiser, *Place du Gouvernement sous la neige*, vers 1865.



Figure 46.3 : Joseph Sintès, *La Place du Gouvernement*, vers 1880, Gouache, 33 x 52 cm, Ancienne Collection Jules Carbonel, Collection particulière.

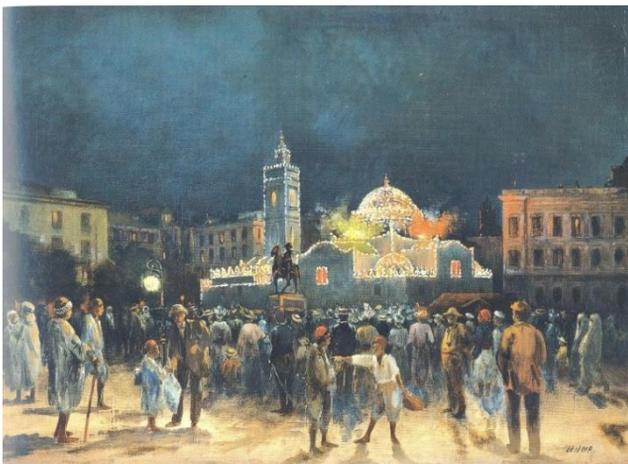


Figure 46.4 : Lenoir, *Fête sur la place du Gouvernement*, s.d., Huile sur toile, 33 x 46 cm.

Figure 46.5 : *Au-dessus des rampes du port d'Alger, sur la place du Gouvernement (alias « place du Cheval »)*, Fonds Combier, Musée Niépce de Chalon-sur-Saône.

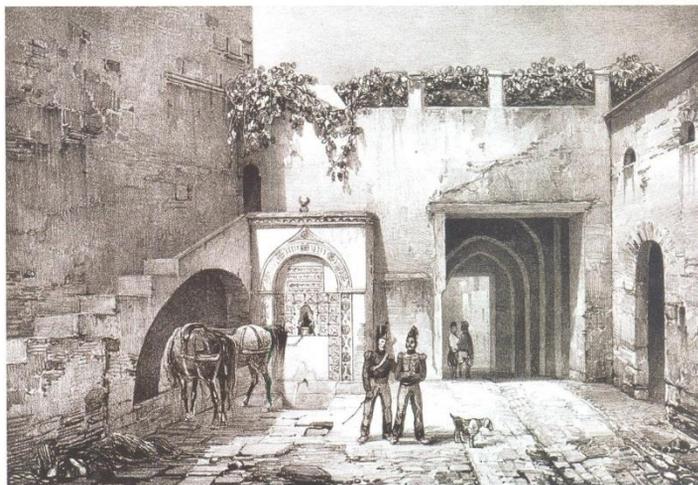


Figure 48.1 : Claude-Antoine Rozet, *Porte de Bab-el-Oued et fontaine, à l'intérieur des murs*, 1833, Gravure, dans Claude-Antoine Rozet, (1833), *Voyage dans la Régence d'Alger*, Paris : Arthus Bertrand, (sans numéro de figure).

Figure 47 : Jean-Charles Langlois, *Coupe transversale du théâtre panoramique*, 1830-1832, Aquarelle, Musée Carnavalet, Paris.



Figure 48.2 : Félix-Jacques-Antoine Moulin, *Entrée de la Casbah d'Alger*, 1856/57, Photographie, Tirage à l'albumine, dans *Algérie photographiée*, 1856/57, no. 25.

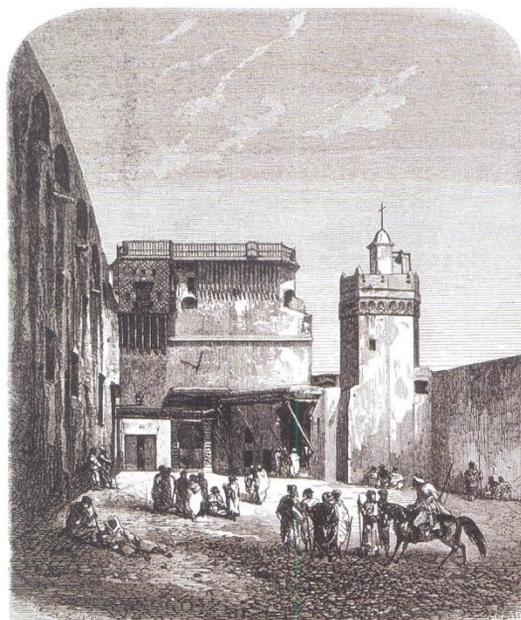


Figure 48.3 : Gravure sur bois d'après la photographie de Félix-Jacques-Antoine-Moulin, Reproduite dans G. Julien, (1859), "L'Algérie photographiée," *L'illustration* 31, p. 200.

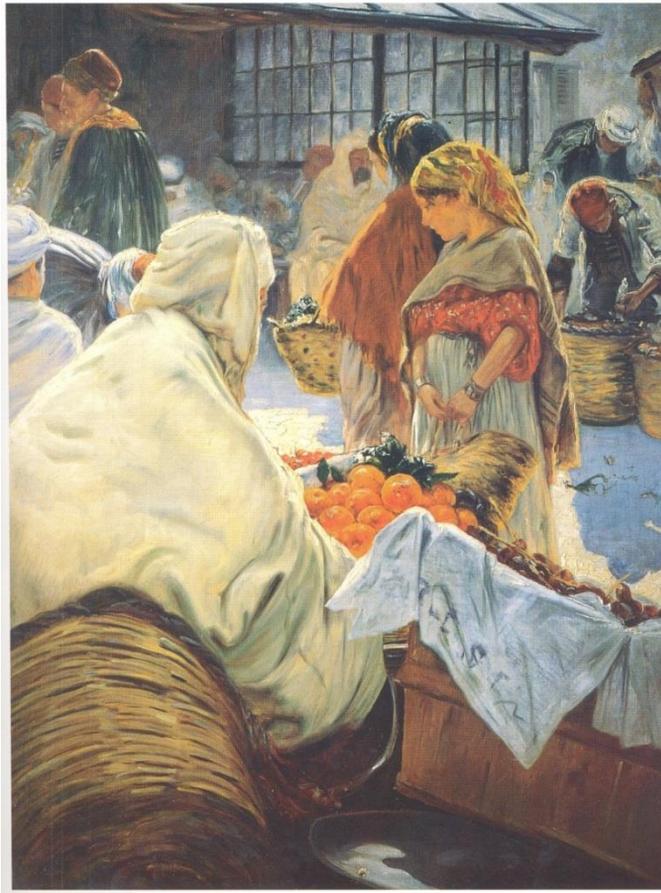


Figure 49 : Alphonse Germain-Thill, *Le Marché de la rue Randon*, s.d., Huile sur toile, 92 x 70 cm.

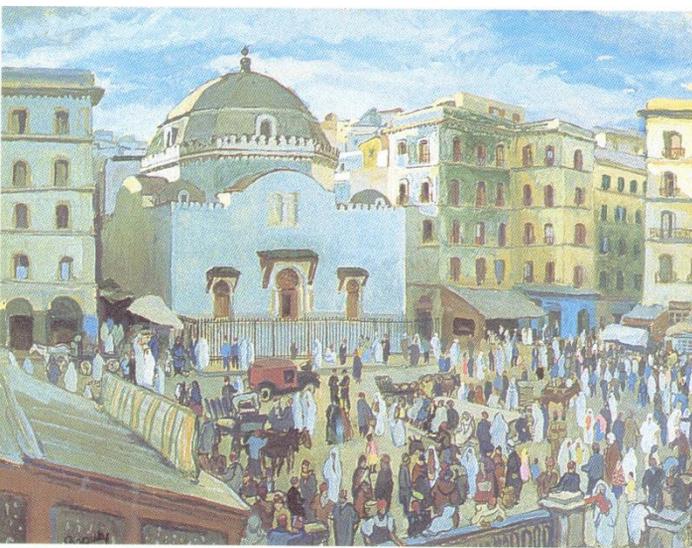


Figure 50 : Charles Brouty, *La synagogue de la place Randon*, s.d., Gouache, 49 x 63.5 cm, Collection particulière.



Figure 51 : Anonyme, *Algier – Une rue en 1888*.



Figure 52 : Marius de Buzon, *Place du Gouvernement, Alger*, 1938, Huile sur toile, 73 x 91 cm, Collection particulière.

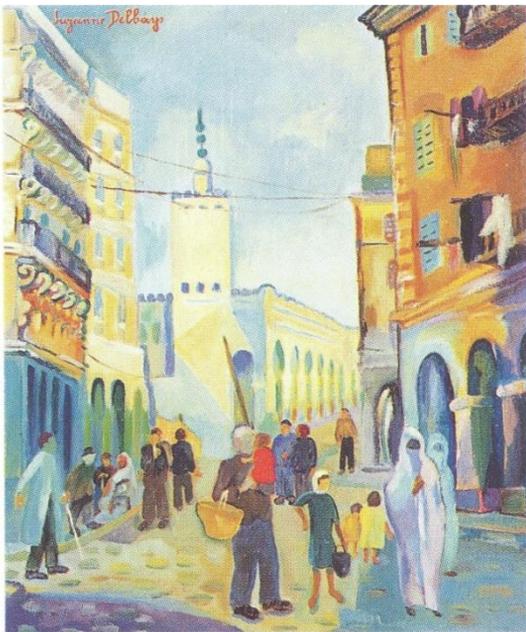


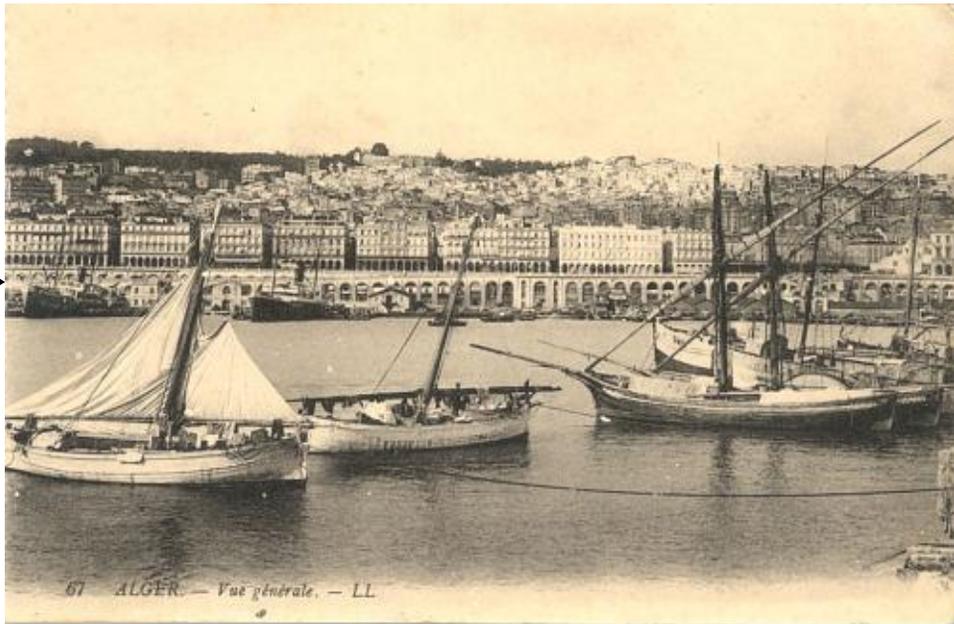
Figure 53.1 : Suzanne Delbays, *Rue de la Marine*, s.d., Huile sur toile, 54 x 45 cm, Collection particulière.



Figure 53.2 : Wachsmut, *Vue de la rue de la Marine, Alger*, 1830, lithographie.



Figures 54.1 et 54.2 : Alexandre Leroux, *Manifestations antisémites, Alger, 1898*, Épreuves à l'albumine.



Boulevard de l'Impératrice, plus tard renommé Boulevard de la République et puis Boulevard Ernesto Che Guevara (après 1962).

Figure 55 : Lévy Fils et Cie., 67 ALGER. – *Vue Générale*, ca 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 56.1 : Charles Nègre, *Paris, scène de marché au port de l'Hôtel de Ville*, vers 1850, Épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier ciré sec.



Figure 56.2 : Charles Nègre, *Grasse, Place aux Aires*, vers 1852, Épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion.



Figure 57 : Charles J. Van Schaick, *Parade, Black River Falls, Wisconsin*, 1890-1910, Photographie.



Figure 58.1 : Joseph et Percy Byron, *Mulberry Street*, 1898, Photographie.



Figure 58.2 : Joseph and Percy Byron, *Broadway North From Thirty-eighth Street*, 1898, Photographie.



Figure 59 : Photographie inconnu, *Sans titre*, sans date.



Figure 60.1 : Charles Marville, *Ile de la Cité. Rue Saint-Christophe (disparue)*, 1865-1868.



Figure 60.2 : Charles Marville, *Quartier Saint-Séverin - Place Maubert. Rue Jacinthe*, 1865-1868.



Figure 60.3 : Charles Marville, *Autour de la Rue Monge - La Bièvre. Passage des postes*, 1865-1868.



Figure 60.4 : Lévy Fils et Cie., 24 ALGER. – *Rue Kléber. – Quartier Arabe*, ca 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.



Figure 60.5 : Compagnie Alsacienne des arts Photomécaniques, ALGER. – *Rue du Palmier*, ca 1905, Carte postale, Photographie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C. (Même image que la figure 33.1).



Figure 60.6 : Photoglob Co., ALGER. – *Rue Ben Ali*, ca 1905, Carte postale, Collotypie, 9 x 14 cm, National Museum of African Art, Washington, D.C.