

Katia Kameli, Délio Jasse, Vasco Araújo. Des photographies sorties de l'oubli pour écrire les chapitres manquants de l'Histoire

Katia Kameli, Délio Jasse, Vasco Araújo. Photographs Back from the Void to Write Missing Chapters of History

Érika Nimis

Numéro 107, automne 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86669ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nimis, É. (2017). Katia Kameli, Délio Jasse, Vasco Araújo. Des photographies sorties de l'oubli pour écrire les chapitres manquants de l'Histoire / Katia Kameli, Délio Jasse, Vasco Araújo. Photographs Back from the Void to Write Missing Chapters of History. *Ciel variable*, (107), 58–65.

KATIA KAMELI, DÉLIO JASSE ET VASCO ARAÚJO

Des photographies sorties de l'oubli pour écrire les chapitres manquants de l'Histoire

ÉRIKA NIMIS



Chez nombre d'artistes contemporains d'Afrique et d'Europe, un même besoin a émergé d'aller regarder l'histoire en face en puisant dans les images d'archives se rapportant à ses périodes les plus troubles (et ce, grâce notamment aux outils numériques facilitant le « dépoussiérage » de ces archives). En Afrique, les scènes artistiques des pays confrontés à une décolonisation longue et douloureuse, parfois obtenue au prix d'une guerre d'indépendance suivie d'une guerre civile, comme l'Algérie ou le Mozambique et l'Angola, sont particulièrement imprégnées du « roman national¹ », partout présent : dans les musées, les écoles, les médias et les arts comme la photographie², mais aussi la littérature, la musique et le cinéma.

Photographs Back from the Void to Write Missing Chapters of History

Three solo exhibitions¹ (Katia Kameli, Délio Jasse, and Vasco Araújo) organized in London late in 2016 featured episodes from African and European history, particularly during the colonial period, in which the artists used “traces,”² mainly photographic corpuses dating from the nineteenth and twentieth centuries, updated via different media and devices. A number of contemporary artists in Africa and



Trois expositions monographiques organisées à Londres fin 2016 – celles de Katia Kameli, de Délio Jasse et de Vasco Araújo³ – avaient justement pour point commun d’aborder des pages de l’histoire africaine et européenne, en particulier la période coloniale, à partir de « traces⁴ », principalement des corpus photographiques datant des XIX^e et XX^e siècles et actualisés dans le présent grâce à différents médiums et dispositifs.

Les artistes dont il est question ici sont issus des « nouvelles générations », c’est-à-dire celles qui n’ont pas connu directement la colonisation et les guerres de décolonisation et qui « entendent sortir de l’enfermement du traumatisme colonial⁵ », pour reprendre les termes des historiens Mohammed Harbi et Benjamin Stora. L’expérience intime de cette histoire est l’angle d’approche que

Trois expositions monographiques
organisées à Londres fin 2016 [...] avaient
justement pour point commun d’aborder des
pages de l’histoire africaine et européenne,
en particulier la période coloniale, à partir
de « traces », principalement des corpus
photographiques datant des XIX^e et XX^e siècles.

ces artistes privilégient. Autrement dit, l’individu, son visage ou ses paroles sont au cœur de leur travail, qui puise autant dans les sources privées (photographies de famille, témoignages oraux ou écrits) que dans des sources inédites ou marginales pour donner de la chair et des mots à cette période encore taboue dans les récits officiels de leur pays. Ces artistes veulent interroger ce qui leur a été légué, afin de transcrire visuellement leur propre expérience de la mémoire et de l’histoire héritées de la période coloniale, mus par le même le désir d’apaiser les tensions mémorielles, tant du côté africain (où la mémoire officielle a fini par se fissurer)

PAGES 60-61

Katia Kameli

L’œil se noie, 2016, caisson lumineux / lightbox, 90 × 60 cm

Le Roman Algérien (chapitre un), 2016, capture d’image vidéo / video still

Europe have felt a similar need to look at history directly by drawing on archival images related to the most troubled periods (thanks, notably, to digital tools that make it easier to “dust off” these archives). In Africa, artists’ views of countries embroiled in a long and painful decolonization process, in some cases completed at the price of a war of independence followed by a civil war – as occurred in Algeria, Mozambique, and Angola – are particularly steeped in the “roman national”³ (“national novel”) that is omnipresent in museums, schools, media, and arts such as photography,⁴ as well as literature, music, and film.

The artists whose exhibitions I discuss here are from the “new generations” – those that did not directly experience colonization and the wars of decolonization and that are determined to leave the prison of colonial trauma (to use the term coined by historians Mohammed Harbi and Benjamin Stora⁵). They approach history through intimate experience. Individuals, and their faces and words, are essential, as the artists rely on private (family pictures, oral or written testimonials) and unpublished or marginal sources to give flesh and words to this period, which is still taboo in the official narratives of their respective countries. They want to probe what has been handed down to them, so that they can visually transcribe their own experience of the memory and history inherited from the colonial period. Their common desire is to calm memorial tensions on both the African side (where the official memory has become fissured) and the European side (where different communities of memory attempt to coexist⁶). The narrative dimension important to their works is formally conveyed by different devices, which I describe below.

In *Le roman algérien*⁷ (2015), a sixteen-minute video presented during the exhibition *What Language Do You Speak Stranger?* at The Mosaic Rooms,⁸ Katia Kameli asks Algerians about their complex relationship with history, taking as her point of departure the booth



que du côté européen (où différentes communautés de mémoires tentent de cohabiter⁶). La dimension narrative est par ailleurs importante dans leurs œuvres, se traduisant formellement par différents dispositifs sur lesquels nous allons revenir.

Dans *Le roman algérien*⁷ (2015), vidéo de seize minutes présentée dans le cadre de l'exposition *What Language Do You Speak Stranger?* à *The Mosaic Rooms*⁸, Katia Kameli interroge des Algérois et Algéroises sur leur relation complexe à l'Histoire, en prenant comme point de départ le kiosque de la famille Azzoug, installé quotidiennement dans une rue passante en plein cœur d'Alger, à destination des collectionneurs (de timbres, de pièces et de cartes postales). Depuis trente ans, le père et son fils collectionnent et vendent à un prix modique des reproductions de cartes postales couvrant près de deux siècles d'histoire, mêlant sans ordre précis, à la manière d'un « *Atlas mnémosyne*⁹ algérien » (expression empruntée à l'artiste), des scènes de genre et des édifices coloniaux, des publicités et des portraits de figures importantes du monde politique.

Cette mosaïque de cartes postales et de reproductions de photos d'archives renvoie par fragments à la période de la colonisation française, puis à celle de l'indépendance de l'Algérie dans le contexte de la guerre froide. Les témoignages hors champ du père et de son fils, de quelques clients, d'intellectuels, qui accompagnent cette vidéo (qui bénéficie, au passage, d'un montage sobre et efficace), analysent dans toute leur complexité les rapports ambigus (allant selon certains jusqu'à la schizophrénie) que les Algériens entretiennent avec leur propre histoire ainsi qu'avec les images qui s'y rattachent. Selon un autre témoin, « la carte [postale] est ce professeur d'histoire qui raconte [...] dans un pays où tout ce qui est art et histoire appartient à l'État ». Et l'historien

that the Azzoug family sets up daily, on a busy street in downtown Algiers, to sell items (stamps, coins, and postcards) to collectors. For thirty years, father and son have collected and sold, at modest prices, reproductions of postcards covering almost two centuries of history, mixing, in no particular order, in the manner of an "Algerian *Atlas Mnémosyne*"⁹ (expression borrowed from the artist), genre scenes and colonial buildings, advertising, and portraits of important political figures.

This mosaic of postcards and reproductions of archival photographs refers fragmentarily to the period of French colonization, then to that of Algeria's independence, achieved during the cold war. In the off-screen testimonials that form the soundtrack of the video (which benefits, I should note, from understated, effective editing), father and son, some customers, and intellectuals analyze the complex, ambiguous relationships (in some cases going as far as schizophrenic) that Algerians have with their own history, and with the images linked to them. According to one speaker, "The [post]card is the art teacher that tells a story . . . in a country in which everything that is art and history belongs to the state." And, historian Daho Djerbal adds, "Figures have been excluded from the textbooks." Thus, the booth allows for "an encounter with a representation of figurative history." Indeed, just after the war of independence fought against France, the watchword was to wipe the slate clean: to begin the "national novel" with the "revolution" that had led the "people" to the country's liberation and to erase as many traces of colonial domination as possible, in sites of both power and knowledge. Whence the necessity for private initiatives, such as this booth in

Daho Djerbal de renchérir : « Des personnages ont été exclus du manuel scolaire ». Aussi ce kiosque permet-il « une rencontre avec une représentation de l'Histoire figurée ». En effet, au lendemain de la guerre d'indépendance menée contre la France, le mot d'ordre a été de faire table rase, pour faire débiter le « roman national » avec la « révolution » qui avait conduit le « peuple » à sa libération, en effaçant le plus possible les traces de la domination coloniale tant dans les lieux du pouvoir que dans ceux du savoir. D'où la nécessité d'initiatives privées, comme ce kiosque au cœur d'Alger qui vient combler certains « trous d'histoire ». Pas tous, cependant, rappelle un témoin du film. La « décennie noire », guerre civile algérienne des années 1990-2000, n'est représentée nulle part en Algérie, pas même dans cet *Atlas mnémosyne* dont la trame chronologique s'étend jusqu'aux années 1980. Reste que cet espace unique, ouvert à tout venant (comme l'est le Web), répond à une quête vitale, celle de définir ce qu'est l'identité algérienne contemporaine, produit d'une histoire complexe entre les deux rives de la Méditerranée.

Délio Jasse appartient lui aussi à deux rives, ici séparées par l'océan Atlantique, dont il tente de réconcilier les mémoires. Né à Luanda en 1980, il quitte l'Angola, alors ravagé par une longue guerre civile, en 1998. À son arrivée au Portugal, il éprouve la solitude du clandestin sans papiers. Limité dans ses déplacements pendant plusieurs années, il se réfugie dans un album de photos familial, en quête de son passé, et dans une chambre noire où il s'initie aux anciens procédés de tirage monochrome, tels que le cyanotype¹⁰ et le platinotype¹¹. Il se met aussi à chiner assidûment, fréquentant les marchés aux puces de Lisbonne où il collecte des photographies et des papiers « abandonnés » (dont il se dit l'archiviste). Au-delà de la quête identitaire, la dimension mémorielle va prendre une place centrale dans sa démarche artistique. Son atelier devient son refuge et ses images et documents, glanés

the heart of Algiers, to fill certain “holes in history.” Not all of them, though, as a speaker in the film reminds us: the “black decade,” the Algerian civil war of the 1990s and 2000s, is not portrayed anywhere in Algeria, not even in the *Atlas Mnémosyne* whose chronological timeline extends back to the 1980s. The unique space of the Azzougs' booth, open to everyone who visits (as is the Web), nevertheless responds to a vital quest, that of defining the contemporary Algerian identity that is the product of a complex history on both shores of the Mediterranean.

Délio Jasse also belongs to two shores – these ones separated by the Atlantic Ocean – whose memories he tries to reconcile. Born in Luanda in 1980, he left Angola, at the time being ravaged by a long civil war, in 1998. When he arrived in Portugal, he experienced the solitude of the undocumented immigrant. Limited in his movements for several years, he took refuge in a family photo album, in which he sought his past, and in the darkroom, where he learned about old monochrome printing processes such as cyanotype¹⁰ and platinotype.¹¹ He also began to haunt Lisbon flea markets for bargains, collecting “abandoned” photographs and papers (of which he called himself an archivist). Beyond his quest for identity, memory was to take a central place in his artistic approach. His studio became his refuge; his images and documents, gleaned from flea markets and yard sales, his creative materials. In 2010, he returned to Angola for the first time, after twelve years of exile. His current work took shape from there.

His latest series, displayed in late 2016 at Tiwani Contemporary,¹² has a single legend: *The Lost Chapter: Nampula, 1963*. The images in this series are taken from his own collection of found images: hundreds of photographs kept in boxes, many of which are from a Portuguese family (whose identity is secret) that moved to Nampula, Mozambique, in the 1960s. After working for months on these archives brought back from the void, Jasse appropriated fragments

PAGES 62-63

Délio Jasse

The Lost Chapter: Nampula, 1963, 2016

émulsions photographiques et sérigraphies sur papier Fabriano /
photographic emulsions and screenprints on Fabriano paper
70 x 99 cm, permission / courtesy Tiwani Contemporary



au gré des puces et des vide-greniers, ses matériaux de création. En 2010, il retourne en Angola pour la première fois, après douze années d'exil. Son œuvre actuelle prend forme à partir de là.

Sa dernière série, exposée fin 2016 à la Tiwani Contemporary¹², a pour unique légende *The Lost Chapter: Nampula, 1963*. Les images de cette série sont tirées de sa propre collection d'images trouvées : des centaines de photographies conservées dans des boîtes, dont beaucoup proviennent d'une famille portugaise (dont l'identité est tue) installée à Nampula, au Mozambique, dans les années 1960. Après avoir travaillé pendant des mois sur ces archives sorties de l'oubli, Délio Jasse s'est approprié des fragments du passé de cette famille de *retornados*¹³ (rapatriés), en les associant, par un procédé de surimpression, à des documents administratifs (pages de passeport) et personnels (lettres manuscrites), afin d'éclairer, par couches successives, l'histoire unique et pourtant universelle de cette famille. En entremêlant ces portraits d'anonymes, ces lieux et ces documents, vestiges de vies révolues, grâce à la figure du palimpseste, il cherche à recréer toutes les dimensions sensibles d'une histoire, la sienne, à travers celle de cette famille, dans un esprit d'apaisement total¹⁴.

Dans un autre registre, mais toujours avec la volonté d'aborder les non-dits de l'histoire, l'artiste portugais Vasco Araújo, dont on a découvert le travail au Musée d'art de Joliette en 2011, en appelait au « désir décolonial » dans une exposition qui a suscité quelques émois, organisée, il est vrai, dans un lieu londonien

from the past of this family of *retornados*¹³ (repatriated people), combining them, through an overprinting process, with administrative documents (passport pages) and personal documents (handwritten letters), in order to shed light, layer by layer, on the unique and yet universal story of this family. By intermingling these anonymous portraits, places, and documents, vestiges of long-gone lives, via the figure of the palimpsest, Jasse seeks to re-create all perceptible dimensions of a story, his own, through that of this family, in a spirit of total tranquillity.¹⁴

In another register, but still with the desire to address unspoken history, the Portuguese artist Vasco Araújo, whose work was exhibited at the Musée de Joliette in 2011, had a provocative show called *Decolonial Desire* in an London venue, Autograph ABP, that for more than twenty-five years has been militating for recognition of black communities.¹⁵ This exhibition space has presented shows such as *Black Chronicles: Photographic Portraits 1862–1948*, also displayed at the National Portrait Gallery, featuring portraits of people of African and Asian descent, bearing witness to the long-time presence of these communities in the United Kingdom, a country with an imperial history as fraught as Portugal's. The research program underway at Autograph ABP, *Missing Chapter*,¹⁶ emphasizes the diversity of contributions by these communities to British society.

Decolonial Desire included a number of Araújo's works that fearlessly peel away the notion of exoticism in the nineteenth- and twentieth-century Portuguese colonial imagination. Among the installations and videos presented, I will spend time on a grouping of four composite sculptures from the *Botânica* series (2012–14): tables made of rare wood serving as display bases for a selection, at first glance incongruous, of framed photographs straight out of the "colonial library" (to use philosopher V.-Y. Mudimbe's term). To "stage" this colonial world, to place it in front of visitors' gaze, fully vertical, Araújo literally erected these tables, confronting viewers with the sad spectacle of human exhibitions produced in Europe at



Délio Jasse
A Minha Casa, 2016
 cyanotypes sur papier / on paper
 99 x 70 cm, permission / courtesy Tiwani Contemporary





militant depuis plus de vingt-cinq ans pour la reconnaissance des communautés noires, Autograph ABP¹⁵. Cette institution avait en effet plutôt habitué son public à des expositions telles que *Black Chronicles: Photographic Portraits 1862-1948*, par ailleurs présentée à la National Portrait Gallery : des portraits de personnes d'origine africaine et asiatique témoignant de la présence ancienne de ces communautés au Royaume-Uni, pays à l'histoire impériale tout aussi chargée que celle du Portugal. Le programme de recherche en cours d'Autograph ABP, *Missing Chapter*¹⁶, souligne d'ailleurs bien la diversité des apports de ces communautés à la société britannique. Mais revenons à *Decolonial Desire*. L'exposition accueillait plusieurs œuvres de Vasco Araújo, décortiquant sans concession la notion d'exotisme dans l'imaginaire colonial portugais des XIX^e et XX^e siècles. Parmi les installations et les vidéos présentées, je m'attarderai sur un ensemble de quatre sculptures composites provenant de la série *Botânica* (2012-2014) : des tables en bois précieux (exotique) servant de présentoir à une sélection à première vue hétéroclite d'images photographiques encadrées, tout droit sortie de la « bibliothèque coloniale » (au sens où l'entend le philosophe V.-Y. Mudimbe). Pour « mettre en scène » cet univers colonial, le mettre en pleine face des visiteurs, dans toute sa verticalité, l'artiste a littéralement dressé ces tables, nous conviant de force au triste spectacle des exhibitions produites en Europe à cette époque, des présentoirs de musées d'histoire naturelle aux

The artists whose exhibitions I discuss here are from the “new generations” – those that did not directly experience colonization and the wars of decolonization and that are determined to leave the prison of colonial trauma (to use the term coined by historians Mohammed Harbi and Benjamin Stora). They approach history through intimate experience.

the time, showcases from natural history museums to human zoos, in which humanity and animality were placed side by side, classified according to the racist theories of physical anthropology. Through the device of *Botânica*, Araújo attempts to destabilize viewers by confronting them with the systemic racism within the Portuguese empire, which also underwent a hasty and traumatic decolonization that explains, to a large extent, the late emergence of post-colonial thought both in Portugal and in the Portuguese-speaking world in general. In this sense, this work effectively points out the complacency of a Portuguese society well settled in the comfort of silence



PAGES 65 À 67

Vasco Araújo

Botânica 8, 2012-2014

épreuves numériques et bois / digital prints and wood

100 × 100 × 120 cm, permission / courtesy Galeria Francisco Fino, Portugal

Botânica 7 ; Ethos 3 ; Ethos 4, 2012-2014

épreuves numériques et bois / digital prints and wood

100 × 100 × 120 cm et/and 210 × 105 × 180 cm

permission / courtesy Galeria Francisco Fino, Portugal

zoos humains, où l'humanité et l'animalité se retrouvaient côte à côte, classifiées selon les théories racistes de l'anthropologie physique. Par ce dispositif, *Botânica* cherche à déstabiliser le spectateur, en le confrontant au racisme systémique au sein de l'empire portugais, qui a par ailleurs connu une décolonisation hâtive et traumatisante expliquant, dans une large mesure, l'émergence tardive d'une pensée postcoloniale tant au Portugal que dans le monde lusophone en général. En ce sens, cette œuvre vient pointer efficacement la complaisance d'une société portugaise installée dans le confort du mutisme ou de l'ignorance par rapport à son passé colonial (et à ses répercussions dans le présent), qu'elle invite à repenser de manière critique.

Chacune à leur manière, les trois œuvres évoquées dans cet article révèlent un corpus de photographies oubliées ou invisibilisées dans les « récits nationaux » des pays dont le passé colonial reste tabou, chapitre manquant (*missing*) ou perdu (*lost*). Réappropriées à travers différents médiums (vidéo, photographie ou sculpture), ces images photographiques contribuent ainsi à dépasser les silences de l'histoire officielle, voire à réparer les traumatismes de la mémoire, en offrant aux regards contemporains des « traces » de lieux, d'événements et surtout des visages qui décroissent, libèrent l'Histoire.

or ignorance regarding its colonial past (and its repercussions in the present day) and invites us to critically rethink that past.

Each in its own way, the three works discussed here bring to light a corpus of photographs that have been forgotten or made invisible in "national narratives" of countries whose colonial past remains taboo – a missing or lost chapter. Appropriated through various media (video, photography, or sculpture), these photographs thus help to overcome the silences of official history, even to repair the traumas of memory, by offering contemporary viewers "traces" of places, events, and – especially – faces that decompartmentalize and liberate history. *Translated by Käthe Roth*

1 L'historien algérien Mohammed Harbi fait souvent allusion au « roman national » quand il parle de l'histoire officielle distillée par le FLN (Front de libération nationale). 2 Comme l'œuvre du photographe algérien Mohamed Kouaci, évoquée notamment dans une installation vidéo de Zineb Sedira, *Gardiennes d'images* (2010). Kouaci est décédé dans l'anonymat en 1996, alors que ses œuvres se retrouvent partout en Algérie, sur les timbres, les fresques murales, parmi les reproductions du kiosque à images présenté dans *Le roman algérien* de Katia Kameli. 3 Katia Kameli, *What Language Do You Speak Stranger?*, du 16 septembre au 3 décembre 2016, The Mosaic Rooms, Londres; Délio Jasse, *The Lost Chapter: Nampula*, 1963, du 11 novembre au 13 décembre 2016, Tiwani Contemporary, Londres; Vasco Araújo, *Decolonial Desire*, du 7 octobre au 3 décembre 2016, Autograph ABP, Londres. 4 C'est le terme qu'emploie

1 Katia Kameli, *What Language Do You Speak Stranger?*, September 16 to December 3, 2016, The Mosaic Rooms, London; Délio Jasse, *The Lost Chapter: Nampula*, 1963, November 11 to December 13, 2016, Tiwani Contemporary, London; Vasco Araújo, *Decolonial Desire*, October 7 to December 3, 2016, Autograph-ABP, London. 2 The term used by one of the artists reviewed in this article, Délio Jasse. 3 Historian Mohammed Harbi often alludes to the "roman national" in his writings about the official history distilled by the Front de libération nationale in Algeria. 4 Such as the work of Algerian photographer Mohamed Kouaci, evoked in a video installation by Zineb Sedira, *Gardiennes d'images* (2010). Kouaci died an unknown in 1996, even though his work was found throughout Algeria – on stamps, on murals, and among the reproductions presented in the photo kiosk in Katia Kameli's work *Le roman algérien*. 5 Mohammed Harbi and Benjamin Stora, ed., *La guerre d'Algérie, 1954-2004. La fin de l'amnésie* (Paris: Robert Laffont, 2004) p. 13. 6 See Djemaa Maazouzi, *Le Partage des mémoires. La guerre d'Algérie en littérature, au cinéma et sur le web* (Paris: Classiques Garnier, "Littérature, histoire, politique" imprint, 2015). 7 This video, the first chapter of *Roman algérien*, was produced for the exhibition *Made in Algeria*, about the history of Algeria through cartography, at MuCEM in Marseille. 8 This London cultural and exhibition space is devoted to promoting "contemporary culture from the Arab world." 9 After the art historian Aby Warburg, who had compiled an important corpus of images in the 1920s that he called *Atlas Mnemosyne* (after his library). See Teresa Castro, "Atlas: pour une histoire des images 'au travail,'" *Perspective: actualité en histoire de l'art* 1 (2013), put online December 30, 2014, accessed June 1, 2017, <http://perspective.revues.org/1964>. 10 Cyanotype is an old negative monochrome process that produces a cyan-blue photographic print. 11 Platinotype is a monochrome process based on the photosensitivity of iron and platinum salts. 12 Opened in London in 2011, Tiwani Contemporary (*tiwani* means "it belongs to us" or "it is ours" in the



Délio Jasse, l'un des artistes évoqués dans cet article. ⁵ Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie, 1954-2004. La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 13. ⁶ Lire Djemaa Maazouzi, *Le partage des mémoires. La guerre d'Algérie en littérature, au cinéma et sur le web*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2015. ⁷ Cette vidéo, premier chapitre du *Roman algérien*, a été produite à l'occasion de l'exposition *Made in Algeria*, sur l'histoire de l'Algérie par la cartographie, au Mucem de Marseille. ⁸ Cet espace culturel et d'exposition londonien est dédié à la promotion de la « culture contemporaine du monde arabe ». ⁹ D'après l'historien de l'art Aby Warburg, qui avait créé un important corpus d'images dans les années 1920 qu'il avait baptisé *Atlas mnémotysne* (du nom de sa bibliothèque). Lire Teresa Castro, « Atlas : pour une histoire des images "au travail" », *Perspective : actualité en histoire de l'art*, n° 1 (2013), mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 1^{er} juin 2017. <http://perspective.revues.org/1964> ¹⁰ Le cyanotype est un procédé photographique monochrome négatif ancien, au moyen duquel on obtient un tirage photographique bleu cyan. ¹¹ Le platinotype est un procédé monochrome basé sur la photosensibilité des sels de fer et de platine. ¹² Créée à Londres en 2011, la Tiwani Contemporary (« c'est à nous », en langue yoruba) met en valeur le travail d'artistes d'Afrique et de la diaspora africaine, émergents ou établis. ¹³ Les *retornados* sont au Portugal ce que les « pieds-noirs » sont à la France : en 1974-1975, suite à la chute de la dictature salazariste au Portugal qui conduit au démantèlement de son empire colonial, ces familles de colons implantées en terre africaine, parfois depuis quelques générations, sont massivement « rapatriées » en métropole. ¹⁴ Lire Lloyd Pollak, « The Endless Absence of Délio Jasse », *Artthrob*, 30 décembre 2014, consulté le 1^{er} juin 2017. <https://artthrob.co.za/2014/12/30/the-endless-absence-of-delio-jasse/> ¹⁵ Fondée à Londres en 1991, Autograph ABP (anciennement Association of Black Photographers) est une agence artistique internationale à but non lucratif. Mark Sealy, son directeur, a notamment été commissaire invité au Ryerson Image Centre en 2013, pour présenter un travail de recherche sur les archives de l'agence Black Star de New York. ¹⁶ Voir la page dédiée à ce programme (consultée le 1^{er} juin 2017) : <http://autograph-abp.co.uk/archive/the-missing-chapter>

Érika Nimis est photographe (ancienne élève de l'École nationale de la photographie d'Arles en France), historienne de l'Afrique, professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Elle est l'auteur de trois ouvrages sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest (dont un tiré de sa thèse de doctorat : *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba*, Paris, Karthala, 2005). Elle collabore activement à plusieurs revues et a fondé, avec Marian Nur Goni, un blog dédié à la photographie en Afrique : fotota.hypotheses.org/

Yoruba language) is a gallery that highlights the work of emerging and established artists of Africa and the African diaspora. ¹³ The *retornados* are to Portugal what the *pieds-noirs* are to France: in 1974–75, following the fall of the Salazarist dictatorship in Portugal, which led to a dismantlement of its colonial empire, these settler families who had been living in Africa, some of them for several generations, were “repatriated” en masse to their homeland. ¹⁴ See Lloyd Pollak, “The Endless Absence of Délio Jasse”, *Artthrob*, November 2014, accessed June 1, 2017, <http://www.artthrob.co.za/Reviews/Lloyd.Pollak.reviews.The.Endless.Absence.of.Delio.Jasse.by.Delio.Jasse.at.SMAC.ART.GALLERY.CAPE.TOWN.aspx>. ¹⁵ Opened in London in 1991, Autograph ABP (previously the Association of Black Photographers) is an international non-profit art agency. Mark Sealy, its director, was a guest curator at Ryerson Image Centre in 2013, presenting the results of his research on the archives of the Black Star agency in New York. ¹⁶ See the program's page, accessed June 1, 2017, <http://autograph-abp.co.uk/archive/the-missing-chapter>.

Érika Nimis is a photographer (former student at the photography school in Arles, France), Africa historian, and associate professor in the art history department at the Université du Québec à Montréal. She is the author of three books on the history of photography in West Africa (including one drawn from her doctoral dissertation: *Photographes d'Afrique de l'Ouest. L'expérience yoruba* [Paris: Karthala, 2005]). She contributes to a number of magazines and founded, with Marian Nur Goni, a blog devoted to photography in Africa: fotota.hypotheses.org/.