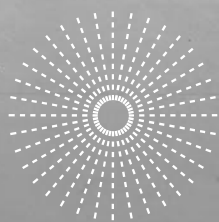


Emmanuel Tussore

nous sommes partis à l'aube



fondation **Blachère**

Nous sommes partis à l’aube

Agnes Stillger - Historienne de l’art, Université de Cologne, et commissaire.

Nous sommes partis à l’aube aborde l’expérience du déplacement, du transit. Dans cette exposition conçue spécialement pour la Fondation Blachère, Emmanuel Tussore explore ce qui se joue dans l’acte de partir: comment les êtres, les matériaux et les souvenirs se détachent les uns des autres tout en restant liés. Entre enracinement et instabilité, ses œuvres traduisent les effets des conflits, des pressions économiques, des dérèglements environnementaux et des parcours personnels qui entraînent les individus sur les routes. Certains lieux sont abandonnés ou contraints de l’être, ne laissant derrière eux que des traces et des sédiments de présence, porteurs de mémoire. La mobilité apparaît comme une nécessité humaine. L’aube devient un seuil : celui où l’espoir et l’attente rencontrent l’incertitude du départ. Le titre *Nous sommes partis à l’aube* se lit sur un mur miroir, « nous » est ouvert à tous, conviant chaque visiteur à partager l’élan du départ.

Pourtant, le langage du mouvement porte en lui ses propres nuances entre voyage, mobilité, diaspora et migration, distinctions qui reflètent les structures de pouvoirs. Sur l’un des murs, le mot *ÉTRANGE* (2025) scintille en néon Led. Une lettre « R » noire transforme de manière subversive l’adjectif *étrange* en *étranger*, déplaçant le sens de la description à la désignation. Ce geste met en lumière la façon dont une seule lettre suffit à tracer la frontière entre appartenance et exclusion.

Quatre œuvres de la série *Roses des vents* (2023–2025) ponctuent l’espace d’exposition. Elles agissent comme des points d’orientation au cœur des dynamiques géopolitiques instables entre Nord et Sud globaux, qui façonnent les mouvements des corps, des ressources et des idées. Une photographie grand format documente la première réalisation de la série dans le Sahara : une composition florale formée d’assiettes métalliques traditionnelles mauritaniennes, soigneusement disposées dans le sable. Les assiettes, produites en Chine, tracent des routes de circulation contemporaines reliant les traditions locales aux économies mondiales. Elles révèlent en même temps que la vie dans les régions vulnérables se forge non seulement par le déplacement, mais aussi par la résilience et l’aptitude à imaginer de nouveaux mondes. L’image d’un désert en fleur devient une boussole pour appréhender les longues histoires d’adaptation et de savoirs collectifs qui ont façonné le Sahel en une zone de contact dynamique. La cuisine et le partage des repas, en tant que pratiques communes, sont étroitement liés au bien-être et à la justice alimentaire. Soutenir un lieu et le bien-être de tous ceux qui l’habitent commence par la reconnaissance de l’espace partagé et limité de l’assiette.

Des assemblages d’assiettes en porcelaine prolongent ce motif dans d’autres cycles de matériaux. Produites aux XIXe et début du XXe siècle, ces porcelaines témoignent d’une époque où leurs fabrications industrielles au sein des Empires européens constituaient un symbole de l’ordre bourgeois et une quête de distinction culturelle. Dans les comptoirs coloniaux, les assiettes, les tasses à thé et les services de table servaient de signes de raffinement et de civilité européens. Leur possession et leur usage permettaient aux élites coloniales d’afficher leur appartenance à la culture impériale et à ses structures de pouvoir économique. Ces objets témoignent d’une autre forme de mobilité — celle du privilège, portée par l’expansion capitaliste et la séparation sociale. Dans la tradition de l’assiette murale, ce qui semble être un objet domestique « inoffensif » se révèle en réalité porteur d’idéologies coloniales, dont les traces matérielles et symboliques persistent jusqu’à aujourd’hui.

Au centre de l’exposition, *Toumaï* (2024), assemblé à partir d’une pirogue en bois de Casamance et de nombreuses pagaies, déploie sa présence monumentale. Par son échelle, l’œuvre se fait à la fois structure architecturale et organisme, corps suspendu dans l’espace. Ancrée au milieu des conversations des *Roses des vents*, elle paraît à la fois immobile et vivante, comme si elle renfermait la mémoire d’un être organique ancien. Le bois conserve l’empreinte des gestes de transformation, et l’œuvre évoque un vaisseau archaïque, peut-être même le fossile d’un insecte primordial tel qu’un mille-pattes géant. Elle renferme un savoir sur la circularité du temps et de la vie, ainsi que sur la relation entre la terre et l’eau. *Toumaï* fait référence au plus ancien ancêtre hominine connu en Afrique et évoque les débuts de l’humanité comme une longue histoire de migrations. La sculpture incarne l’origine, les premières formes de voyage et de survie, tout en se faisant métaphore de la puissance du collectif. Dans sa monumentalité et sa quiétude, elle entraîne le spectateur dans un rythme suspendu. De ce point d’ancrage, la vidéo *Toujours sur cette mer sauvage* (2022) déploie un espace imaginaire où la mer n’apparaît plus comme une séparation mais comme un élément de connexion.

L’artiste se positionne en permanence comme sujet situé au cœur de ces négociations. Dans *Family Tree* (2021) et *Corps 12* (2020–2022), une dimension personnelle et généalogique se révèle aux côtés de références philosophiques et politiques. Dans l’image d’un placenta transformé en négatif, l’enfant de l’artiste devient une source originelle pour la cosmologie familiale et, par son abstraction, se métamorphose en arbre primordial, source de vie. *Corps 12* a été tissé durant la pandémie, période de mobilité restreinte. Cet objet sculptural en forme de cocon, oscillant entre sarcophage et nid d’oiseau tisserin, évoque de multiples associations d’abri et de métamorphose. Les racines de la plante médicinale salsepareille, prélevées dans le jardin du père défunt de l’artiste, incarnent un processus de deuil et de régénération. Exhumées du sol, elles font de l’artiste l’archéologue de son propre héritage. Après ces méditations sur la lignée, *La Première Pierre* (2022) nous ramène aux fondations. Une simple brique de ciment, pierre fondatrice d’une maison familiale, incarne un geste d’ancrage. Cependant, les épines de palmier dattier qui la traversent évoquent les obstacles liés au désir de foyer et de stabilité. Avec sa référence aux processus souvent lents et socialement chargés de construction d’une maison en diaspora, l’œuvre transforme à nouveau le matériau quotidien en corps résonant, réorganisé et recontextualisé.

Nous sommes partis à l’aube traverse l’espace comme un souffle. L’aube évoquée par son titre marque l’instant entre l’ombre et la lumière, entre départ et retour. Dans cet entre-deux, Emmanuel Tussore conçoit le mouvement non comme rupture, mais comme relation continue entre lieux, corps et souvenirs. Son art habite la transition, où l’histoire continue de vibrer dans le présent. Ses gestes de tissage, d’assemblage, de construction, d’animation et d’écriture émergent comme des stratégies incarnées en quête de réparation au sens le plus large. Les strates qui se déploient dans cette constellation à la Fondation Blachère invitent le visiteur à suivre les résonances entre matériaux, symboles, formes et récits, et à trouver sa propre relation à ces éléments.

Nous sommes partis à l’aube

Agnes Stillger - Art historian, University of Cologne, and curator

Nous sommes partis à l’aube (“We left at dawn”) speaks of the experience of transit. In this exhibition, conceived specifically for the Fondation Blachère, Emmanuel Tussore explores what happens in the act of leaving – how people, materials, and memories detach from one another while remaining intertwined. His works exist in a tension between rootedness and the destabilization of ground, provoked by conflict, economic pressure, environmental events, or personal fates that set people in motion. Places are left or must be left, and what remains are traces and sediments of presence that hold memory. Mobility unfolds as a human necessity. Dawn becomes a threshold where hope and expectation meet the uncertainty of departure. The exhibition title *Nous sommes partis à l’aube* appears as writing on a mirrored wall, its reflected “we” remaining open to all and inviting each visitor into the shared moment of setting out.

Yet the language of movement carries subtle distinctions between travel, mobility, diaspora, and migration, distinctions that mirror structures of power. On one of the walls, the word *ÉTRANGE* (“Stranger,” 2025) shimmers in Led neon. A black “R” subversively transforms the adjective “étrange” (“strange”) into the noun “étranger” (“stranger”) shifting meaning from description to designation. The gesture exposes how a single letter can draw the line between belonging and exclusion.

Four works from the series *Roses des vents* (“Roses of the winds,” 2023–25) are dispersed across the exhibition space, functioning as points of orientation within the shifting geopolitical currents between the Global North and the Global South, that themselves set movements of people, materials, and ideas in motion. A large-scale photograph documents the first realization of the series in the Sahara: a flower-shaped arrangement of traditional metal food plates from Mauritania, placed in the sand. The plates, produced in China, trace contemporary routes of circulation that link local traditions to global economies. At the same time, they suggest that life in vulnerable regions is shaped not only by displacement, but by resilience and the capacity to imagine new worlds. The image of a blooming desert becomes a compass for recognizing the long histories of adaptation and collective knowledge that have shaped the Sahel as a dynamic contact zone. Cooking and eating, as shared practices, are closely tied to well-being and food justice. Sustaining a place and the well-being of all who inhabit it begins with acknowledging the shared, limited space of the plate.

Assemblages of porcelain plates translate this motif into other material cycles. The porcelain originates from the 19th and early 20th centuries, a time when it was industrially produced within European empires and became a symbol of bourgeois order and cultural distinction. In colonial outposts, porcelain plates, teacups, and serving sets functioned as signs of European refinement and civility. Their possession and use allowed colonial elites to signal their affiliation with imperial culture and its economic power structures. These objects speak of another kind of mobility – one of privilege, driven by capitalist expansion and social separation. In the tradition of the wall plate, the seemingly “harmless” household object reveals itself as a bearer of colonial ideologies whose material and symbolic traces persist into the present.

At the center of the exhibition, *Toumaï* (2024), assembled from a wooden pirogue from the Casamance and many paddles, unfolds its monumental presence. Its scale transforms it into both architectural structure and organism, a suspended body within the exhibition space. It appears anchored among the conversations of the *roses of the wind*, seeming at once to rest and to breathe, as if it carried traces of an ancient, organic being within itself. The wood bears the traces of gestures of transformation. The work resembles an archaic vessel, perhaps even the fossil of a primordial insect like a giant millipede. Within it gathers a knowledge of the circularity of time and life, and the relationship between earth and water. *Toumaï* refers to the oldest known hominin ancestor from Africa and evokes the beginnings of humankind as a long history of migration. The sculpture embodies origin and early forms of travel and survival while becoming at the same time a metaphor for the power of the collective. Encountering it in scale and stillness, the viewer becomes absorbed into its suspended rhythm. From this grounding, the video *Toujours sur cette mer sauvage* (“Always on this wild sea,” 2022) unfolds an imaginative space where the sea appears not as a separation but as a connective element.

The artist continuously positions himself as a situated subject within these negotiations. In *Family Tree* (2021) and *Corps 12* (2020–22), a personal, bodily-genealogical layer unfolds alongside philosophical and political references. In the image of a placenta turned into a negative, the artist’s own child becomes a primal source for the family cosmology and, through its abstraction, transforms into a primordial tree as the source of life. *Corps 12* was weaved during the pandemic, a time of restricted mobility. This cocoon-like sculptural object, oscillating between a sarcophagus and a weaver bird’s nest, evokes multiple associations of shelter and metamorphosis. The roots of the medicinal plant sarsaparilla, taken from the garden of the artist’s late father, embody a process of mourning and regeneration. Unearthed from the soil, they turn the artist into an archaeologist of his own heritage. After these meditations on lineage, *La Première Pierre* (“The foundation stone,” 2022) leads us back to the ground. A simple cement brick, the foundation stone of a family home, embodies a gesture of anchoring. Yet the date palm thorns that pierce its surface evoke the obstacles entwined with the desire for home and stability. With its reference to the often slow, socially charged processes of building a house in the diaspora, the work again transforms everyday material into a resonant body, reorganized and contextualized anew.

Nous sommes partis à l’aube lingers in the space like a breath. The dawn evoked by its title marks the moment between darkness and light, between departure and return. Within this in-between, Emmanuel Tussore conceives movement not as rupture but as an on-going relation between places, bodies, and memories. His art dwells in transition, where history continues to vibrate into the present. His gestures of weaving, assembling, building, animating, and writing, emerge as embodied strategies of searching for repair in its broadest sense. The layers unfolding in this constellation at Fondation Blachère invite viewers to follow the resonances between materials, symbols, forms, and stories, and to encounter their own relation within them.

*I am
Myriads of ruins
Forgotten sanctuaries
Poems of exiles
Shining mad foundations
Claimed and reclaimed
From dust to dust
Dreaming of light
I'm no stranger
Tonight –*

Emmanuel Tussore, 2024

Temporalités du Désert

Samia Henni - Historienne, conservatrice, et autrice de *Deserts Are Not Empty*:
(« Les Déserts Ne Sont Pas Vides »)

Comme soutenu dans « *Against the Regime of Emptiness* » (*Deserts Are Not Empty*. New York: Columbia Books on Architecture and the City, 9–21.), le terme « désert » désigne un lieu complexe d’images, d’imaginaires, de climats, de paysages, d’espaces et d’histoires. Les territoires des déserts chauds comme des déserts froids incarnent diverses formes d’exploitation anthropique, telles que la dépossession coloniale, l’extraction de ressources, ainsi que les occupations civiles et militaires. Et pourtant, parmi les idées reçues les plus répandues à propos du désert, persistent celles selon lesquelles « les déserts sont vides », « le désert est dépourvu de vie » ou encore « il n’y a absolument rien dans le désert ». Cette conceptualisation erronée du désert a servi à légitimer sa transformation, sa manipulation, sa toxification et sa destruction. Ce stéréotype fut, par exemple, l’argument avancé par l’armée française pour justifier son choix d’utiliser le Sahara algérien — alors territoire colonisé par la France — comme champ d’essais pour les premières bombes atomiques françaises entre 1960 et 1966. Selon le général Charles Ailleret, responsable du programme nucléaire français, le Sahara était « une terre de soif et de peur, d’où toute vie était réputée absente » ; un désert qu’il décrivait comme caractérisé par « l’absence totale de vie animale et végétale ».

Contrairement à cet imaginaire, le Sahara n’est pas dépourvu de vie. Les territoires désertiques — qui couvrent environ un tiers de la surface terrestre — abritent des vies humaines, non humaines, biologiques et microbiologiques. Ils soutiennent des formes d’existence sédentaires, nomades, animales, végétales et minérales. Alors que la présence de la vie dans les déserts ne fait aucun doute, les mêmes stéréotypes coloniaux continuent d’être relayés aujourd’hui. Cela tient à la tendance des subjectivités industrialisées et des autorités exploitantes à considérer comme « vides » certains espaces, qu’elles entendent « remplir » par l’occupation, l’extraction, l’exploitation minière, la production et l’accumulation. Ces mécanismes s’entrelacent souvent à des formes implicites ou explicites de colonialité et de toxicité, qui aboutissent à racialiser, altérer, endommager ou détruire les environnements vivants, naturels et bâtis présents dans le désert. Pourtant, les vies humaines et non humaines continuent — et continueront toujours — à protéger leur environnement et à y prospérer autant qu’elles le peuvent.

Emmanuel Tussore a intitulé l’une de ses installations *Rose des vents*. Elle a été photographiée dans le Sahara, le plus grand désert chaud du monde et le troisième désert de la planète. La *Rose des vents* fait référence à un ancien instrument de direction et d’orientation, avant l’ère du numérique. Le désert africain évoque les ressources naturelles, l’extraction, les essais d’armes nucléaires, les conflits armés, la résilience, la résistance, le nomadisme, le déplacement, la migration, le transit, le vent et la poussière, entre bien d’autres choses. L’usage d’assiettes domestiques ordinaires, assemblées en une forme florale sur le sable du désert, suggère la cuisine, le partage, le rassemblement, mais aussi le mouvement, le transport, la circulation et la déterritorialisation. Le désert, en tant que lieu et espace, induit une temporalité de présence et d’absence, de vie et de mort, de sécurité et de toxicité. Comme le souligne le critique environnemental Rob Nixon dans son ouvrage *Slow Violence*, maintenir l’attention médiatique sur les temporalités de la toxicité est un défi : « Non seulement parce qu’elle manque de spectaculaire, mais aussi parce que les retombées peuvent aller du cellulaire au transnational et (selon la nature spécifique du danger chimique ou radiologique) s’étendre au-delà de l’horizon du temps imaginable ». À cette fin, une lutte s’engage pour imaginer, mesurer et saisir les temporalités de l’altération imposée au désert et à sa population.

Le travail de Tussore invite le public à interroger ses habitudes de lecture et à repenser les relations au sein des zones désertiques, ainsi qu’entre déserts, espaces urbains, ruraux et autres territoires. Il aspire à faire entendre cette critique et à dévoiler ces méthodologies, voies plausibles pour enregistrer les histoires et récits du désert. Ceux-ci témoignent de la manière dont les représentations et les imaginaires des déserts non « vides » se transmettent dans le temps, portés par les matériaux, les corps, les institutions, les archives, les poèmes, les plans et les cartes, etc., et comment ils servent les intérêts et les désirs étatiques et corporatifs visant à « remplir » les paysages désertiques. Il est urgent de scruter les transformations des déserts menées par les États et les entreprises. Cela permet, d’abord, de mettre en lumière les relations entre l’espace et les politiques de colonisation, de guerre, de déplacement forcé, de nettoyage ethnique, de représentation et de logistique ; ensuite, de révéler que l’approvisionnement en sable, en combustibles fossiles, en lithium et en d’autres ressources et marchandises provient des strates souterraines et superficielles du désert ; et enfin, d’appeler à la réparation et d’exiger des autorités et des acteurs concernés qu’ils s’acquittent de leurs dettes — de leurs dettes accumulées. L’échelle, l’espace et le temps de ces relations sont multiples : parfois brisés, parfois illisibles, parfois inimaginables, parfois incomplets.

L’une des relations les plus indéniables entre l’Europe et l’Afrique réside dans l’extraction des ressources naturelles. Depuis les années 1950, divers puits de pétrole et de gaz ont été forés dans les sols sahariens africains. Des milliers de kilomètres d’oléoducs et de gazoducs ont été construits sur les terres et sous les eaux africaines et européennes afin de transporter les ressources extraites des pays africains vers les pays européens. Ces ressources issues du Sahara ont contribué à l’établissement d’un nouvel (dés)ordre mondial dans l’après-guerre. Tout commença en janvier 1956, environ quinze mois après le déclenchement de la Révolution algérienne — ou guerre d’indépendance (1954–1962) — lorsque le pétrole jaillit pour la première fois à Edjeleh, dans le district d’In Amenas, dans le Sahara algérien alors sous

Desert Temporalities

Samia Henni - Historian, curator, and author of *Deserts Are Not Empty*:

As argued in “*Against the Regime of Emptiness*” (*Deserts Are Not Empty*. New York: Columbia Books on Architecture and the City, 9–21) the term “desert” stands in for a complex locus of imageries, imaginaries, climates, landscapes, spaces, and histories. The territories of both hot and cold deserts embody various forms of anthropogenic exploitation, such as colonial dispossession, resource extraction, and both civil and military occupation. And yet, among the most common platitudes about the desert are ideas that “deserts are empty,” that “the desert is absent of life,” or that “there is nothing at all in the desert.” This misleading *conceptualization* of the desert has served to legitimize its transformation, manipulation, toxification, and destruction. This stereotype was, for instance, the justification offered by the French army to defend its choice to use the Algerian Sahara — then a French colonized territory — as the firing field for France’s first atomic bombs between 1960 and 1966. According to General Charles Ailleret, the head of France’s nuclear program, the Sahara was “a land of thirst and fear, from which all life was reputedly absent”; the designated desert characterized by “the total absence of animal and vegetal lives.”

Contrary to this imaginary, the Sahara is not devoid of life. Desert territories — which comprise approximately one-third of the Earth’s land surface — host human, nonhuman, biological, microbiological lives. They support sedentary, nomadic, animal, vegetal, mineral forms of existence. Even though the presence of life in desert territories might seem evident, to this day, one is repeatedly hearing and reading the same old colonial platitudes. This is because industrialized subjectivities and exploitative authorities are constantly searching for and in need of so-called “empty” places to be “filled” through occupation, extraction, mining, production, and accumulation. These mechanisms are often intertwined with implicit or explicit forms of *coloniality* and *toxicity*, which results in racializing, altering, damaging, or destroying the living, natural, and built environments present in the desert. Yet, human and nonhuman lives continue, and will always continue, to protect their environment and thrive as much as they can in it.

Emmanuel Tussore titled one of his installations *Rose des vents* (compass rose, compass star, wind rose, or rose of the winds). It is photographed in the Sahara, the largest hot desert in the world and the third-largest desert overall. The *Rose des vents* is a reference to an ancient non-digital device for directions and orientation. The African desert evokes natural resources, extraction, nuclear weapons testing, armed conflicts, resilience, resistance, nomadism, displacement, migration, transit, wind, and dust, among many other things. Using everyday domestic plates, assembled in a flower-shaped arrangement in the desert sand, suggests cooking, feeding, sharing, gathering, as well as movement, transportation, circulation, and deterritorialization. The desert as a place and space induces a temporality of presence and absence, life and death, and safety and toxicity. As environmental critic Rob Nixon argues in his book *Slow Violence*, maintaining media attention on the temporalities of toxicity is challenging: “not only because it is spectacle deficient, but also because the fallout’s impact may range from the cellular to the transnational and (depending on the specific character of the chemical or radiological hazard) may stretch beyond the horizon of imaginable time.” To this end, there is a struggle to imagine, measure, and capture the temporalities of altertion imposed on the desert and its population.

Tussore’s work invites audiences to challenge their reading habits and reconsider the modalities of and the relationships between and across desert zones, as well as between deserts, urban, rural, and other areas. It aspires to voice this critique and divulge these methodologies, which are plausible ways to record desert stories and histories. Some of these accounts mark how the imaginaries and imageries of non-“empty” deserts get propagated and carried over time through materials, bodies, institutions, archives, poems, plans, maps, so on, and how they fulfill state and corporate interests in and desires to “fill” desert landscapes. There is an urgent need to scrutinize state- and corporate-led transformations of deserts. This is because it, first, exposes the relationships between space and the politics of colonization, wars, forced displacement, ethnic cleansing, representation, and logistics; second, it elicits that the supply of sand, fossil fuels, lithium, and other resources and goods comes from the desert’s underground and overground strata; and third, it calls for reparation and ask authorities and stakeholders to pay off their debts, their accumulated debts. The scale, space, and time of these relationships are multiple, sometimes broken, sometimes illegible, sometimes unimaginable, sometimes incomplete.

One of the most undeniable relationships between Europe and Africa is the extraction of natural resources. Since the 1950s, various petroleum and gas wells have been dug in African Saharan soils. Thousands of kilometers of pipelines have been built on African and European soils and under their waters to transport extracted resources from African to European countries. These resources from the Sahara contributed to the establishment of a new world (dis)order in the aftermath of the Second World War. It all started in in 1956, in January, about fifteen months after the outbreak of the Algerian Revolution, or the Algerian War of Independence (1954–1962), when oil spouted for the first time in Edejeleh, in the In Amenas District, in the Algerian Sahara, under French colonial rule, near the border with Libya. In July of that same year, a major oil field was uncovered in Hassi Messaoud, in Ouargla Province,

domination coloniale française, près de la frontière libyenne. En juillet de la même année, un important gisement pétrolier fut découvert à Hassi Messaoud, dans la wilaya d’Ouargla, à environ 895 kilomètres au sud-est de la ville d’Ouargla. Puis, en novembre, le régime colonial français mit au jour l’un des plus vastes gisements de gaz au monde à Hassi R’Mel, dans la wilaya de Laghouat, à quelque 400 kilomètres au sud d’Alger et soixante kilomètres au nord-ouest de Ghardaïa. L’extraction du gaz naturel commença en 1961, et en 1964, l’Algérie nouvellement indépendante devint le premier pays à exporter du gaz naturel liquéfié. Aujourd’hui, le gaz naturel extrait alimente des gazoducs terrestres et sous-marins, notamment le gazoduc Maghreb–Europe (GME) — via le Maroc jusqu’à l’Espagne, où il est raccordé aux réseaux espagnol et portugais —, le gazoduc transméditerranéen (TransMed) — via la Tunisie, la Sicile, puis l’Italie et la Slovénie —, ainsi que Medgaz, qui traverse la mer Méditerranée jusqu’à l’Espagne.

La recherche coloniale française de ressources naturelles dans le Sahara remonte à 1945, avec la création du Bureau de recherches du pétrole (BRP), suivie de la Société nationale de recherche et d’exploitation des pétroles en Algérie (SN Repal). À l’époque de ces explorations, le Sahara algérien était connu sous le nom de Territoires du Sud algérien, annexés à l’Empire français en 1902. Ces territoires disposaient d’un budget autonome et étaient placés sous administration militaire. Au fil de la colonisation du Sahara, les administrateurs et officiers coloniaux français menèrent de violentes opérations militaires appelées *pénétration au Sahara*, *pacification du Sahara* ou *pénétration pacifique*, visant à recueillir des données sur la géographie, la géologie, la météorologie, la botanique, la zoologie, les ressources, les constructions et l’ethnographie de la région. Ces opérations cherchaient à établir une continuité territoriale entre les possessions coloniales françaises d’Afrique du Nord, centrale et occidentale, afin d’élargir l’empire et d’entraver les ambitions britanniques de relier leurs propres territoires colonisés — notamment l’Égypte, le Soudan et le Nigeria.

L’année 1956 marqua non seulement la découverte de pétrole et de gaz dans le Sahara algérien colonisé par la France, mais aussi les négociations pour la création de la Communauté économique européenne (CEE), qui débutèrent au château de Val-Duchesse, à Bruxelles. En mars de l’année suivante, la Belgique, la France, l’Italie, le Luxembourg, les Pays-Bas et la République fédérale d’Allemagne signèrent à la fois le Traité de Rome, qui institua la CEE (devenue aujourd’hui l’Union européenne), et le Traité Euratom, qui créa la Communauté européenne de l’énergie atomique. À cette époque, le territoire algérien faisait intégralement partie de la France ; l’Algérie colonisée — territoire d’outre-mer français — devint donc elle aussi partie intégrante de la CEE. Cette condition coloniale offrit à l’Europe, et plus particulièrement à la France, l’occasion de développer et de promouvoir des entreprises et industries pétrolières et gazières européennes situées à proximité géographique du continent. Elle redessina également la carte géopolitique et économique du capital énergétique, jusque-là concentré en Union soviétique, au Moyen-Orient, ainsi qu’en Amérique du Nord et du Sud.

Alors que la toxicité anthropique des déserts — liée notamment à l’extraction et au transport des ressources du Sud vers le Nord — reste largement ignorée par les médias, l’omniprésence et la manipulation médiatique des récits sur les migrations et les déplacements forcés du Sud vers le Nord demeurent insoutenables. Cela occulte les contextes, les conditions, les responsabilités des États-nations, ainsi que les droits des réfugiés et des migrants. Le travail de Tussore attire l’attention sur certaines de ces problématiques et confronte le public à des questions portant sur les directions et les dynamiques des mouvements de personnes et de marchandises. Comme Tussore l’écrit dans son poème : « *From dust to dust. Dreaming of light. I’m no stranger.* » (*De la poussière à la poussière. Rêvant de lumière. Je ne suis pas un étranger.*) Nous ne sommes, en effet, étrangers à aucune de ces dynamiques. De la poussière à la poussière, il nous faut désormais mettre en lumière notre humanité.

BIOGRAPHIE

Emmanuel Tussore considère son art comme une exploration des questions existentielles autour de l’origine et de l’identité. Il aborde ces thèmes avec une vision fluide de l’être et se concentre sur les formes d’hybridité, de métissage et de transculturalité, qui résistent aux mécanismes structurels des frontières territoriales et des exclusions sociales. Les sujets de son travail naissent souvent d’un malaise personnel résultant de l’observation de la déstabilisation des réalités collectives.

Sa formation artistique a débuté par la photographie documentaire, d’abord comme assistant de photographes renommés à New York, puis en tant que directeur de la photographie pendant plus de dix ans dans des productions fictionnelles et documentaires à Paris. Les impressions de ces expériences professionnelles antérieures influencent son travail actuel, notamment par l’engagement du photographe militant à témoigner. En ce sens, la photographie lui a servi d’école pour les questions esthétiques, les politiques de visibilité et la recherche de traces de récits invisibles et cachés, tout en développant son intérêt pour les mises en scène atmosphériques et la gestion de l’espace.

À plusieurs niveaux, Emmanuel Tussore considère la pratique artistique comme une activité archéologique locale où il exhume — parfois littéralement — ce qui est enfoui dans les mémoires collectives, révélant des traces cachées sous la poussière du temps. Abordant les thèmes de manière transversale à travers une gamme de médias, allant de la photographie, du film, et de la performance, aux assemblages d’objets et à la manipulation de matériaux naturels, il s’intéresse à l’exploration des possibilités du poétique, y compris des fragments de langage, et du spéculatif, afin de rendre tangible le lien entre le passé et le futur à travers le présent. Récemment, la matérialité et le lieu ont pris une importance croissante dans son travail, avec des interventions artistiques in situ pour imaginer des contre-espaces de restauration ou de protection.

Il a acquis une reconnaissance internationale en exposant lors d’événements artistiques majeurs tels que la Biennale de Dakar (2022), la Biennale de La Havane (2019), la Biennale du Caire (2019). Son travail a été présenté lors de festivals de cinéma et de photographie, notamment la Berlinale, Festival International du Film de Berlin (2017), le Lagos Photo Festival (2016), et également programmé au Théâtre de la Ville de Paris (2019).

Emmanuel Tussore (né en 1984) a grandi sur la rive méditerranéenne française. Il vit et travaille dans le sud de la France.

in eastern colonized Algeria, about 895 kilometers southeast of the city of Ouargla. And then, in November, the French colonial regime found what was one of the largest gas fields in the world in Hassi R’Mel, in Laghouat Province, about 400 kilometers south of Algiers and sixty kilometers northwest of Ghardaïa. The extraction of natural gas began in 1961, and in 1964 the newly-independent Algeria became the first country to export liquefied natural gas. Today, extracted natural gas supplies onshore and offshore pipelines, including the Maghreb-Europe Gas (MEG) Pipeline (via Morocco to Spain, where it is connected with Spanish and Portuguese gas grids); the Trans-Mediterranean (TransMed) Pipeline (via Tunisia to Sicily and then to Italy and Slovenia), and Medgaz (through the Mediterranean Sea to Spain).

France’s colonial search for natural resources in the Sahara dates back to 1945, with the establishment of the Bureau de recherches du pétrole (BRP, or Petroleum Research Office), followed by the creation of the Société nationale de recherche et d’exploitation des pétroles en Algérie (SN Repal, or National Company for the Research and Exploitation of Petroleum in Algeria). At the time of these explorations, Algeria’s Sahara was known as the Territoires du Sud Algérien (Algeria’s Southern Territories), which had been annexed to the French empire in 1902. These territories had an autonomous budget and were under a military administration. Over the course of the colonization of the Sahara, French colonial administrators and officers conducted violent military operations called the *pénétration au Sahara* (“Saharan penetration”), *pacification du Sahara* (“Saharan pacification”), or *pénétration pacifique* (“peaceful penetration”), to collect data about the geography, geology, meteorology, botany, zoology, resources, buildings, and ethnography of the region. These operations sought to create a territorial connection between France’s colonized territories in northern, central, and western Africa in order to enlarge its empire and impede British endeavors to link their colonized territories, including Egypt, Sudan, and Nigeria.

The year 1956 marked not only France’s detection of oil and gas in the colonized Algerian Sahara, but also negotiations for the creation of the European Economic Community (EEC), which began at the Château of Val-Duchesse in Brussels. In March of the following year, Belgium, France, Italy, Luxemburg, the Netherlands, and West Germany signed both the Treaty of Rome, which established the EEC (which has evolved into what is now the European Union), and the Euratom Treaty, which established the European Atomic Energy Community. At this time, Algeria’s territory was an integral part of France, and therefore colonized Algeria—France’s Overseas Territory—likewise became part of the EEC. This colonial condition offered Europe, specifically France, the opportunity to develop and advocate for European oil and gas companies and industries geographically close to Europe. It also reset the geopolitical landscape and cartography of hydrocarbon capitals and businesses, which were then concentrated in the Soviet Union, the Middle East, and North and South America.

Unlike the scarcity of media attention on the human-made toxicity of desert territories, including resource extraction and transportation from the south to the north, the abundance of media attention on and manipulation of forced displacement and migration from the south to the north is unbearable. It omits the contexts, conditions, duties of nation-states, and rights of refugees and migrants. Tussore’s work draws attention to some of these issues and confronts audiences with questions about the directions and directionalities of the movement of people and goods. As Tussore wrote in his poem: “*From dust to dust. Dreaming of light. I’m no stranger.*” We are, indeed, no stranger to those dynamics. From dust to dust, we must bring to light our humanity now.

BIOGRAPHY

Emmanuel Tussore considers his art to be an ongoing exploration of the existential questions of origin and identity, combined with a fluid understanding of being and an attention to forms of hybridity, métissage and transculturality that resist the structural mechanisms of territorial boundaries and social exclusions. The subjects of his work often arise from a form of personal unease that results from observing the destabilization of collective realities.

His artistic training began in documentary photography, initially as an assistant to renowned photographers in New York, followed by over a decade of work as a cinematographer in fictional and documentary productions in Paris. In his current work, impressions from these earlier professional experiences resonate, especially the commitment of militant photographers to bear witness. In this sense, photography became not only a school for aesthetic regimes, the politics of visibility and the search for traces of invisible and hidden narratives, but also for atmospheric stagings, scenographies and the spatial in general.

On several levels, Tussore considers artistic practice to be a placial archaeological activity in which he excavates – sometimes literally – what is buried in collective memories, revealing traces hidden under the dust of time. Accessing themes transversally in sub chapters across a range of media, from photography, film, and performance, to object assemblages and the manipulation of natural materials, he is interested in exploring the possibilities of the poetic, including fragments of language, and speculative to make tangible the connection of the past with the future through the present. In recent projects, materiality and place have become increasingly important, in form of artistic intervention in scars and wounds to imagine counter-spaces of restoration or protection.

He has acquired international recognition, exhibiting in major artistic events such as the Dakar Biennial (2022), the Havana Biennial (2019), the Cairo Biennial (2019). His work has been presented during film and photography festivals including the Berlinale, Berlin International Film Festival (2017), Lagos Photo Festival (2016) and also programmed in theaters such as Théâtre de la Ville de Paris (2019).

Emmanuel Tussore (born 1984) grew up on the French Mediterranean coast. He lives and works in the south of France.