

BASMA
MANSOUR.

PORTFOLIO



BASMA MANSOUR
PORTFOLIO

I am Basma Mansour. Art critic, artist, curator and independent researcher.

Born in 1999 in El Jadida and based between Morocco and Marseille. I hold a degree from the Institut National des Beaux-Arts in Tétouan and two master's degrees, in visual arts and in art history.

My work concerns the way acceleration compresses historical distance to the point of making change almost imperceptible, producing a cultural saturation that masks a structural mutation still underway. Where others would readily speak of exhaustion, I read the sign of a paradigmatic rupture.

I come from trend forecasting, where I learned to read cultural forms as systems, to spot a motif while it is still emerging, before it settles into a trend or a category. That reading is what I now carry over to art and its institutions.

My recent projects give the measure of this. In residence at LE 18, in Marrakech, I worked on the appetite that contemporary art institutions sustain for otherness, and on the way difference is turned there into merchandise under the language of visibility.

My position, then, is that of a reading that takes the present as the symptom of a future already underway and seeks to name it while it remains illegible. Artistic production, criticism, curating and forecasting are here one and the same gesture.

This portfolio brings together a selection of my work from the past three years, in writing, in curating and in artistic production.

01.

SELECTION OF TEXTS.

— Abdessamad El Montassir, « Sur les ruines, les pierres fleurissent », dans le cadre de la Saison Méditerranée 2026, La Friche La Belle de Mai, Marseille, jusqu'au 27 septembre 2026.

Abdessamad El Montassir préfère la poésie au slogan

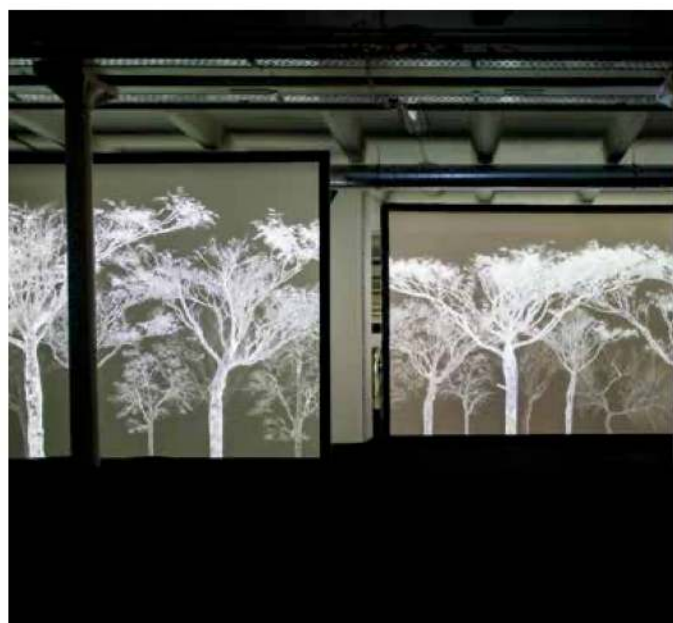
On entre dans l'exposition par une forêt. Cinq écrans, des acacias d'un blanc cru qui tremblent en silence. L'installation immersive *Sadra Kodja* repose sur une croyance sahraouie : chaque homme est lié à un acacia, et l'arbre se grave dans son oeil à l'instant de mourir. L'arbre garde la trace de l'homme. Avant même le premier visage humain, Abdessamad El Montassir a posé son idée fixe, la mémoire d'une vie ne tient pas que dans les têtes, elle se loge dans le vivant qui l'entoure. Dans le désert dont l'artiste est originaire, bien des choses ne se disent pas, par pudeur, par douleur, ou parce que ceux qui savent revendiquent le droit de se taire. Plutôt que de forcer la parole, Montassir se tourne vers ce qui ne sait pas mentir, les plantes, les pierres, le sable, le vent. « *Tout ce qui nous entoure est aussi témoin et transmetteur* », dit-il. Chaque retrait a sa raison, ne pas s'approprier ce qui appartient à d'autres, ne pas figer ce qui leur échappe, laisser à la parole retenue son droit de le rester. C'est une éthique, et elle tient debout. Mais ce qu'on déteste de ses repères devient aussi, par là même, transportable. L'opacité qui défend le témoin et l'opacité qui détache l'œuvre de sa terre sont le même geste, regardé des deux côtés.

Transmettre au lieu de montrer

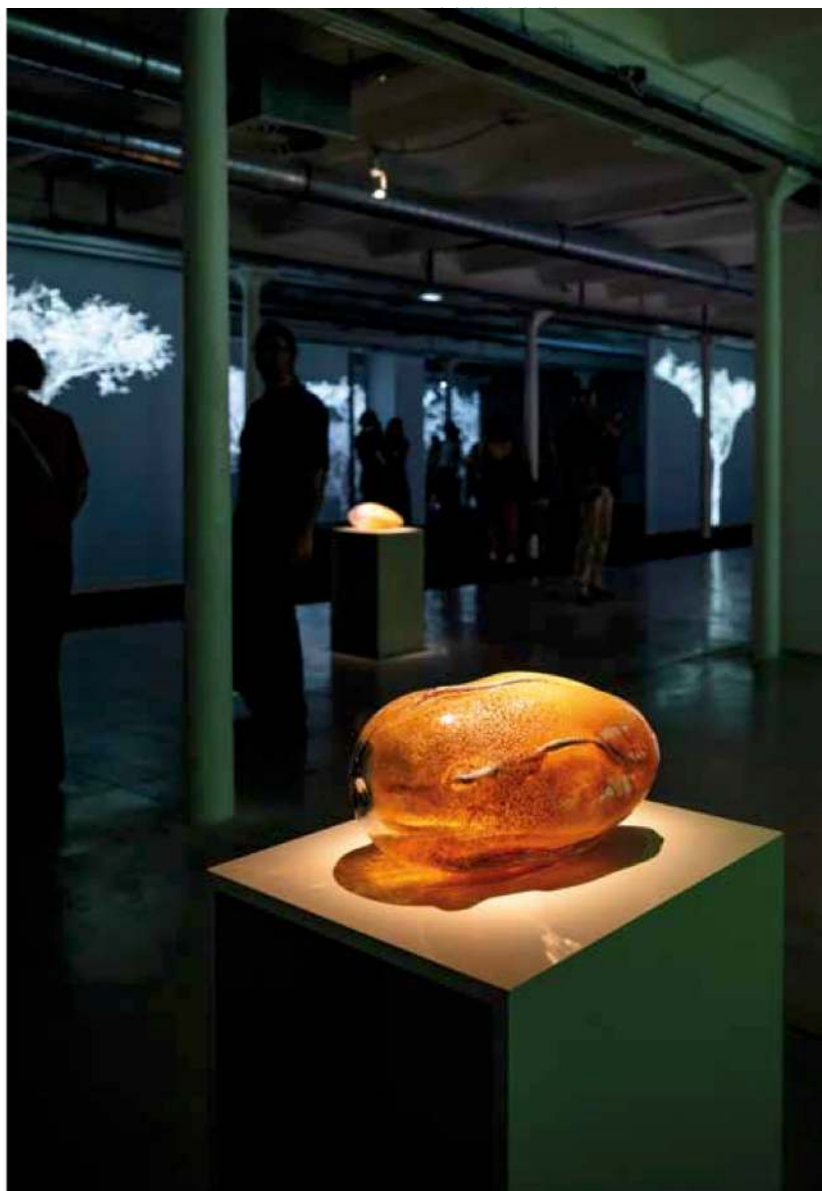
Galb'Echaouf est l'endroit où le travail échappe à cette pente, et il y échappe en se mordant lui-même. Khadija, née nomade et partie vivre en ville, n'arrive plus à dire ce qu'elle a traversé, alors

Effaçant tout ce qui assignerait le Sahara à une histoire ou à une identité, l'artiste laisse parler à sa place les plantes, les pierres et le vent. « *Sur les ruines, les pierres fleurissent* » est sa première grande exposition personnelle en France.

Par Basma Mansour



Toute l'exposition
tient sur l'idée
que le paysage
voit à la place des
hommes qui se
taisent, le texte
de salle le répète :
allez demander au
désert



Été 2026-2

Le soupçon que le recours
au non-humain soit lui-
même une consolation
fragile et que la terre soit
aussi muette et abîmée que
les gens est l'aveu le plus
honnête de l'exposition

elle renvoie aux ruines et aux plantes épineuses. Dah, lui, refuse de parler. Le conteur est un buisson, le *daghmous*, hérissé d'aiguilles. Toute l'exposition tient sur l'idée que le paysage voit à la place des hommes qui se taisent, le texte de salle le répète, allez demander au désert. Or le vers que l'artiste fait apparaître à l'écran dit l'inverse, les montagnes sont devenues aveugles. La thèse de l'ensemble – la terre témoigne – se trouve démentie par cette phrase centrale. Le témoin a perdu la vue. Loin d'être une maladresse, c'est l'aveu le plus honnête de l'exposition, le soupçon que le recours au non-humain soit lui-même une consolation fragile, et que la terre soit aussi muette et abîmée que les gens. Si même elle est aveugle, ce qui parvient au visiteur n'est plus un témoignage mais son atmosphère, l'humeur de la mémoire sans son contenu. Et une humeur circule encore plus loin qu'une image.

Une opacité à double tranchant

Āabide l'kadia pousse le paradoxe à son terme. Les perles que la pièce agrandit servaient de cartes clandestines aux Harratines, descendants d'esclaves. Des repères que le maître ne devait pas savoir lire, des instruments de fuite et de marronnage. Montassir les refait en verre, soufflées au Cirva (Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques) par une équipe de verriers marseillais, polies, lumineuses, posées sous un éclairage de galerie. L'objet dont toute la fonction était de rester illisible devient une forme qu'on regarde. La carte qui devait se cacher finit posée en évidence sur un socle. Le même renver-

sement guette *Athar Dakira*, où les chants des Harratines passent par des sons d'instruments taillés dans la flore du désert, et *Asserfa*, qui assume de ne plus montrer le paysage mais sa transmission, des tirages gris et grenus de lieux qui n'ont peut-être jamais existé. Le soin formel est réel, et c'est ce soin qui lisse les aspérités et laisse ces histoires retenues glisser vers le rang d'objet.

Le circuit, du reste, est déjà mondial, et le dossier de presse le dit sans détour. Ces œuvres sur les mémoires confisquées et le droit au silence ont été produites par la DRAC (Direction régionale des affaires culturelles), la Villa Médicis, le Frac (Fonds régional d'art contemporain) Franche-Comté, l'Institut français et, pour *Sadra Kodja*, par Arts ALUla en Arabie saoudite. Des récits minorés portés par les grands appareils culturels, c'est l'ordinaire de l'art contemporain, et c'est exactement ce que la soustraction rend possible sans heurt. Plus une œuvre se tait sur son ancrage, plus elle s'accorde à tous les murs.

« *L'objectif n'est pas de faire une exposition historique* », prévient la commissaire Gabrielle Camuset, qui refuse qu'on réduise ce travail à des positions identitaires. Montassir le disait déjà, plus sec, dans les colonnes de *Diptyk* en 2022. Il travaille sur le Sahara parce qu'il y a grandi, pas pour revendiquer quoi que ce soit. La précaution est juste, le sujet sclérose toute discussion et l'on comprend qu'il préfère la poésie au slogan. À vouloir soustraire ce travail à toute lecture identitaire, on prend pourtant le risque inverse. Quand une appartenance vécue se change en formes pures, en acacias de lumière et en verre poli, c'est peut-être l'appartenance elle-même qu'on transforme en belle image. Montassir a anticipé l'objection : son refus de prélever et de traduire vise à empêcher que le désert ne devienne une carte postale qu'on consomme. Reste que la carte postale et l'opacité ont le même envers, l'une et l'autre se passent de légende. Tout l'enjeu de l'exposition tient là, savoir si l'opacité nous garde de cette consommation ou nous y invite, et si le visiteur pressé emportera autre chose que la grâce des surfaces *

Toutes les images : Vues de l'exposition « Sur les ruines, les pierres fleurissent » à La Friche La Belle de Mai, Marseille.
Photos © Caroline Dutrey

Artists from the South: the identitarian one-man show Op-ed published in Diptyk during 1-54.

Global art promises universality and demands its opposite. To gain visibility, the non-Western artist has to perform a coded, consumable identity, endlessly replaying the role of the Other in order to stay legible on the market. This is what I call the identitarian one-man show.

The text follows the trap to its reversal. In resisting Orientalism so hard, some creators produce another one, inverted, where you become the anxious archivist of your own culture. The system knows how to metabolise its own antibodies. What we thought we were outwitting becomes a label.

Published in Diptyk during 1-54, at the precise moment the market rewards the role the text describes.

L'universalisme occidental reste la norme invisible, le point zéro à partir duquel tout le reste est mesuré. Comme le note Hassan Mansour, on célèbre les créateurs africains pour leur altérité, mais on les relegate dans « une sorte de réserve pour les arts extra-européens ». Tout se décide en Europe ou en Amérique du Nord : les financements, les cadres conceptuels, les publics visés. L'artiste Mehdi Ouchmane met le doigt sur ce mécanisme quand il dénonce comment le système est « perverti, instrumentalisé ». Des idées utiles deviennent traverses : les urgences sociales et politiques se transforment en objets d'étude aséptiques, les résistances authentiques muent en protocoles institutionnels. Derrière les discours sur la diversité, l'équité et l'émancipation se cache une esthétique attendue, une grammaire implicite qui neutralise la singularité au profit de la lisibilité. L'artiste cesse d'être un créateur de formes et de pensées multiples pour devenir l'interprète pédagogique d'une ligne curatoriale déjà définie, le bon élève qui illustre la thèse de l'institution. Il perçoit que tout dispositif technique inexorablement ses sujets, au « récit type » de l'artiste non occidental s'est irrémédiablement imposé. Tout comme il existe un « dossier type » du créateur légitime, l'artiste doit aujourd'hui cocher les cases de l'identité prescrite. Il faut être « l'artiste africain », « la femme musulmane », « le créateur queer d'Orient » – incarner une catégorie lisible, mobiliser son identité comme capital symbolique. Ces thématiques codées sont celles que le système reconnaît et récompense. Une injonction à raconter nos galères, nos souffrances, définit Mounir Barrak, comme si la douleur devenait un label de qualité permettant aux musées et biennales d'afficher leur bonne conscience. Se dessine ainsi une tension permanente entre visibilité et instrumentalisation.

Pourquoi « l'autre » s'invente lui-même?

Le grand malentendu de notre époque est de confondre la présence avec le pouvoir, la représentation avec la justice. Le système de l'art contemporain, dans un élan d'auto-absolution, a fait de l'inclusion son nouveau dogme, sa nouvelle panacée vertueuse. Il pourtant, la visibilité reste une condition nécessaire : l'artiste contemporain ne peut se tenir dans son atelier. L'art extérieur s'impose alors dans l'intimité créatrice.



Il dicte ses préférences, impose ses attentes, jusqu'à modeler le geste même de l'artiste. Ces directives sont d'autant plus redoutables qu'elles demeurent tacites, comme le souligne l'artiste Lutfi Samdi. Ce n'est pas tant une règle écrite qu'un courant ressenti, « une pression atmosphérique ». Et c'est là le piège le plus insidieux : sentir cette attente sans qu'elle ne soit jamais formulée explicitement. L'intérioriser au point de la confondre avec sa propre identité.

Couleurs, formats, supports : tout va se plier aux codes d'une reconnaissance programmée. Pour les créateurs émergents, cette pression devient formatrice – et déformatrice. Surgit alors la évocation systématique du patrimoine, Calligraphie, textile, motifs dits « ancestraux »... Autant d'éléments qui, légitimes en soi, se muent en passeports obligatoires vers la reconnaissance, transformant l'héritage culturel en automate d'échange sur le marché de l'art global. Cette marchandisation du « traditionnel » s'accompagne d'une esthétique de la démonstration que l'artiste Fatme Arslan observe lors des foires d'art africain : « Cette légitimité du grand format m'impressionne. Ces toiles monumentales, ces couleurs vibrantes... C'est un art qui veut être vu, qui veut être vu. Mais en adoptant les codes occidentaux du spectaculaire, cette stratégie du « vouloir être vu à tout prix ». L'esthétique du fracas devient stratégie de survie. Un cri poussé dans la langue que le marché comprend déjà : celle de l'impact immédiat, du « wow factor ».

janvier 22, 2026

ARTISTES DU SUD : LE ONE MAN SHOW IDENTITAIRE

La chercheuse Hanna Blauson explique que l'art contemporain global impose aux créateurs non occidentaux un paradoxe persistant : être visibles à condition de performer une identité culturelle codifiée, exotisée et consumable. Ce pacte fusionnel – accéder à la reconnaissance institutionnelle au prix d'une mise en scène de sa propre différence – transforme l'identité en spectacle contraint.

En 2005, l'artiste soudanais Hassan Musa publiait un pamphlet intitulé 10 trucs pour ne pas devenir artiste africain. Sous forme de conseils ironiques, il y mettait en garde les jeunes créateurs contre le « piège du stéréotype de l'image de l'artiste africain façonné par les Occidentaux ». Musa y racontait une histoire de l'art écrite du seul point de vue occidental, où l'histoire de « l'autre » se trouve inévitablement simplifiée, falsifiée et appauvrie ; un récit qui recrée la fiction d'un monde dominant/dominé et cherche à assigner, sous couvert de reconnaissance, une identité exotique à laquelle il refuse d'être réduit. Près de trois décennies plus tard, ses mots résonnent peut-être encore plus fort. Car si l'art global promet l'universalité avec une générosité de façade, il impose dans les faits aux artistes extra-occidentaux de performer leur altérité pour accéder à la visibilité. Cette tension paradoxale réside aujourd'hui toute sa perversité : nous assistons à une prolifération inquiétante de productions qui projettent une vision spectaculaire d'une identité figée, cristallisée dans les codes d'un orientalisme recodé.



Musa, Hassan. *One Man Show*, 2004. L'artiste et l'œuvre, galerie.

www.diptykmag.com

Digital publication



Hassan Musa, *Amateur*, 2004. L'artiste et l'œuvre, galerie.

Qui invente « l'autre » ?

Cette esthétique de l'altérité, devenue monnaie courante sur la scène internationale, plonge ses racines dans des décennies – sinon des siècles – de modelage d'une vision de l'autre. Depuis l'époque coloniale, l'Occident s'est appliqué à façonner la figure de l'autre selon ses propres fantasmes et besoins de puissance. La mythification a été le cœur du dispositif, des êtres complexes, ramorés à quelques traits, reconstruits ex nihilo selon une grammaire qui sert la supériorité du centre. En remplaçant l'humain réel par une image fantasmée, on substituait à la personne vivante un archétype figé, elle préparait le terrain à ce qu'Amélie Gésaire nomme la « choicification ». Une fois transformé en chose, l'autre pouvait être exhibé, mis en scène, spectaculièrement à volonté. Des « villages indigènes » des expositions coloniales aux bureaux des musées ethnographiques, l'autre a longtemps été présenté comme une curiosité muette, un élément de décor exotique caducant à l'européen sa position de sujet central et de regard maître.

Rien de tout cela n'a disparu ; les formes seulement ont changé. Depuis les années 1980, le monde de l'art proclame son ouverture à la diversité. L'autre, jadis relégué aux marges, est invité sur la grande scène. Mais à quelles conditions ? Le mythe colonial a-t-il ses origines pour ceder à l'air du temps. L'altérité, de stigmatisée hier, est devenue capital symbolique aujourd'hui.

Le public dominant s'offre un frisson d'exotisme, admire la « diversité », mais cette célébration reste souvent superficielle, purement esthétique, sans remonter à sa position de pouvoir.

« Une sorte de réserve pour les arts extra-européens »

Il paraît presque ironique d'évoquer cela de nos jours, tant certains marchent que le problème serait « réglé ». À les écouter, l'époque du « tous égaux » serait franchie dès lors qu'on participe aux grands événements. Or ce que montrent les scènes concrètes, ce sont des procédures, des cadrages et des circuits de légitimation qui reproduisent des asymétries anciennes sous un vernis neuf. On assiste ainsi à un « indigénisme » décolonial : musées et biennales, soutenus d'attaches leur ouverture, multiplient les projets, croisent aux vœux mondialisés, annoncent des connaissances vers d'autres, organisent des focus « Afrique », « Moyen-Orient », « Amérique latine ». Mais l'aparté demeure fréquemment paternaliste. On invite l'autre à s'exprimer, tout en bafouant strictement le terrain. La promesse d'égalité par la représentation masque la perpétuation des logiques essentialistes qu'elle prétend combattre. Alors la question qui dérange revient, posée ici par Dany Ouanan : « Pourquoi faut-il toujours assigner à l'Afrique une esthétique collective ? Est-ce qu'on parle d'esthétique européenne de la même manière ? » Le vernis des politiques inclusives se craquelle.

www.diptykmag.com

Digital publication

ainsi naissent des épigones qui, s'appropriant uniquement les aspects catégoriques d'artistes comme Hassan Musa, reproduisent la surface visuelle, saturation chromatique, motifs répétitifs, faiblesse pur sans l'engagement profond et la démarche critique qui fondent l'œuvre originale. Ces imitations se contentent d'en dupliquer les effets visuels spectaculaires sans en incarner la nécessité latente ni la position politique. L'artiste devient ainsi la vedette maladroite du faux one-man-show identitaire, contraint de jouer perpétuellement le rôle de l'autre. Son œuvre n'est plus qu'un décor, un prétexte scénographique à la contemplation voyeuriste de son supposé exotisme. Il coïncide sans doute de renvoyer ici la voix d'Abdellatif Laïbi qui, dès 1966, posait le diagnostic : « Le patrimoine culturel du colonisé va être prospecté et réhabilité dans cette énergie de la redécouverte. Il va être brandi sous les yeux de l'opresseur comme un objet de fierté. [...] Le colonisé ne découvre pas encore sa culture pour lui-même. Il la montre pour catapulter le camp de l'opresseur. La culture est un objet d'exaltation. »

Un orientalisme inversé

Mais l'œuvre qui raille sous le poids des regards extérieurs porte-elle nécessairement les stigmates de la soumission ? Ou bien cache-t-elle, dans ses replis, une forme de résistance rusée, un détournement subtil des attentes ? L'artiste Youssef Akbar, fin observateur des labyrintes identitaires qui ensistent la création, éclaire ces paradoxes. « Ce qui me fascine, confesse-t-il, c'est l'état de compréhension comment l'art nord-africain se trouve perpétuellement catégorisé par un regard fondamentalement occidental. » Sa recherche l'a mené à un constat : « Depuis le tournant du millénaire, il y avait vraiment une tentative d'anti-orientalisme dans le milieu de l'art moderne et de l'art contemporain ». Pourtant, cette même insurrection a sévèrement malgé elle, « une nouvelle forme d'orientalisme ». Cette obsession contemporaine de préserver ce qui pourrait disparaître – appelons-la la mélancolie anticipée du présent – transforme insidieusement le créateur en universel amnésique de sa propre culture. À force de brandir ses racines pour prouver son authenticité, l'artiste finit par traiter le vivant comme un passé à préserver.

Il devient l'archiviste de sa propre culture en temps réel. La résistance à l'orientalisme à cerner sous son propre orientalisme inversé. Dans leur volonté farouche de briser les clichés, certains créateurs ont forgé un contre-récit si rigide, si prévisible dans son opposition systématique, qu'il s'est mué en caricature : celle de l'artiste « postcolonial » perpétuellement occupé à décrypter sa propre condition, prisonnier d'un miroir déformant qu'il a lui-même posé. Pendant ce temps, le système voit métaboliser ses antécédents. Ce que l'on croyait déjouer devient label. Le schéma thématique est prêt : identité, religion, féminisme, tradition, mémoire... On cache la case qui garantit une place dans le récit. Et la spirale s'emballle : pour être visible, il faut être lisible ; pour être lisible, il faut se simplifier. Ce faisant, on finit par s'inventer soi-même dans les termes du regard qui distribue scènes et ressources, devenant malgré nous les agents de notre propre catégorisation. Nous voilà au cœur du pacte fusionnel. Dès lors, la question n'est plus seulement « comment ne pas devenir un artiste africain ? », mais comment rester artiste, tout simplement, sans se voir confisquer par l'adresse qui précède le geste.

Et peut-être qu'un jour, épuisé d'avoir joué ce rôle imposé, l'autre – c'est-à-dire ces artistes qu'on s'obstine à qualifier ainsi – se libérera du regard validant un invalidant, des interdictions d'authenticité comme des sommations d'université. En attendant, la lucidité critique reste son arme la plus affûtée, pour danser au bord du volcan sans s'y consumer.



Youssef Akbar, *Sans titre*, 2008. Compteur des choses, galerie.

www.diptykmag.com

Digital publication

— Exposition collective « Sur la frontière du temps », dans le cadre de la Saison Méditerranée 2026, La Friche La Belle de Mai, Marseille, jusqu'au 9 août 2026.

Une relève qui refuse d'hériter

D'emblée, le titre de l'exposition donne le ton. « Sur la frontière du temps, une relève méditerranéenne » est issu de *L'Archéologie du savoir*, où le philosophe Michel Foucault décrit « la bordure du temps qui entoure notre présent et l'indique dans son altérité ». La phrase s'achève sur « ce qui, hors de nous, nous délimite ». C'est là que Foucault quitte l'archéologie pour une ontologie du présent, pour diagnostiquer ce que nous sommes. Choisir cette phrase pour titrer une exposition méditerranéenne, ce n'est donc pas convoquer une mémoire patrimoniale ou ouvrir un dialogue civilisationnel apaisant entre deux rives. La Méditerranée n'est pas le sujet, mais l'angle de vue, le lieu d'où ce diagnostic s'écrit en 2026, depuis des rives marquées par plusieurs colonialismes, où les violences se déposent jour après jour, où les écoles d'art ont formé une génération qui ne croit plus aux frontières héritées.

La commissaire Soukaina Aboulaoula a réuni seize lauréat(e)s de ces écoles, à Tétouan, Alger, Beyrouth et dans le sud de la France. Elle revendique « une logique de la rencontre plutôt que du groupement » et refuse « d'assigner les œuvres à leur géographie d'origine ». Car si le groupement est l'opération institutionnelle classique où l'on classe les artistes par pays, où on les présente comme représentant(e)s de leur scène nationale, la rencontre, elle, suppose qu'il n'y a pas d'identité figée à représenter, parce que toutes et tous vivent déjà cet entre-deux que la bordure du temps désigne. L'exposition refuse ainsi le rôle de vitrine pour devenir un lieu où l'on examine, ensemble, la même question : qu'est-ce qui nous constitue, en ce moment, sur cette mer ?

La réponse se laisse lire dans la salle, et elle ne passe pas par les figures attendues. Pas d'allégories méditerranéennes, pas de symboles partagés, pas de poésie d'olivier ou de port. Ce qui revient,

À rebours des expositions méditerranéennes qui célèbrent un patrimoine commun et un dialogue entre les deux rives, « Sur la frontière du temps » invite des lauréats des écoles des beaux-arts de la région à unir leurs regards pour diagnostiquer le présent, sans représentation figée ni poncif.

Par Basma Mansour

plutôt, c'est l'inquiétude d'une matière qui pourrit, d'une mémoire qui se dérobe, d'un récit colonial qui n'a pas fini de se déposer dans le présent. Amir Youssef en fait le cœur de son film *Apoléon*. Au Musée de l'Armée des Invalides, il tombe sur un diorama de la campagne d'Égypte, des figurines « figées dans les vitrines ». Qui a décidé que l'Histoire s'arrêterait là, sous verre ? Dans le film, les soldats de Napoléon parlent l'arabe égyptien et, interrogés sur la source de leur récit, répondent : « Wikipédia ». « J'avais envie que les gens doutent de l'histoire, qu'ils doutent encore plus », résume-t-il. Le diorama qu'on croit muséifié continue de fabriquer le regard depuis lequel l'Europe se raconte la Méditerranée.

Oumayma Abouzid Souali revient sur les bombardements chimiques que l'armée espagnole déversa sur le Rif entre 1921 et 1926, ciblant cultures, sources d'eau, sols. La trace officielle de cet épisode reste mince. Pour la rendre palpable, l'artiste dessine à l'encens. La fumée trace, l'œuvre se compose en se consumant, et la cartographie qui en sort, faite d'odeurs et de combustions, met en dialogue le nord du Maroc et le sud de la France à travers la



Pas d'allégories méditerranéennes,
pas de symboles partagés, pas de
poésie d'olivier ou de port. Ce qui
revient, plutôt, c'est l'inquiétude
d'une matière qui pourrit, d'une
mémoire qui se dérobe



Été 2026-2



mémoire d'une violence dont les archives ne disent presque rien. Elle relie ce travail à l'exil d'Abdelkrim El Khattabi à La Réunion (1926-1947), où le chef rifain cultivait des fleurs de géranium pour subsister. Le passage d'un monde de gaz toxiques à un monde de parfums est ici le diagnostic d'un même corps colonial qui s'est étendu d'une géographie à l'autre.

Ce qui nous trace

Mounia Bouchra prolonge cette inquiétude en l'appliquant à elle-même. Son installation *Passages* part d'entretiens menés avec des Maghrébin(e)s vivant dans le sud de la France, autour d'un seul détail : l'objet qu'on emporte en traversant. Tasse en terre, odeur, matière. Bouchra les retranscrit en céramique, gonfle leur échelle jusqu'au quasi-monument, mais n'efface pas son trouble : « *Des questionnements apparaissent sur la légitimité de travailler à partir de récits ou d'archives qui ne sont pas les nôtres* ». Le scrupule reste visible dans l'œuvre. Il est lui-même un diagnostic du présent : nous, artistes formé(e)s des deux côtés de la mer, par quels droits, par quelles légitimités, parlons-nous des autres ?

Anouch Basbous partage ce vertige. Sa vidéo *Flood*, tournée dans un cimetière à la sortie de Beyrouth, montre une eau sombre qui recouvre peu à peu les tombes, plantes et noms gravés confondus,

L'énergie la plus rauque des scènes que l'exposition convoque est ailleurs, plus chaotique, moins polie pour les biennales et les résidences

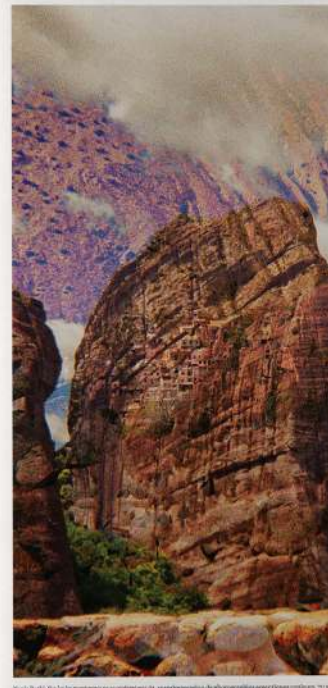
« *une eau dont je ne connais pas la source* ». Basbous renonce à réparer, « *on n'a pas le temps* », la violence du présent empêche le deuil. Elle préfère rester avec le trouble. D'où sa formule, « *une danse macabre avec ses propres archives* », et la phrase qu'elle emprunte au penseur palestinien Walid Daqqa, mort dans une prison israélienne : « *Je ne veux pas retourner dans la Palestine d'autrefois [...]. Je veux retourner dans la Palestine de demain.* » Le passé cesse d'être un lieu où revenir, et devient un réservoir qu'on active vers l'à-venir.

Reste un soupçon, qu'il faut formuler. L'exposition demeure très lisible pour l'œil institutionnel européen, et c'est peut-être la limite que sa propre ambition foucaldienne lui impose. *Diagnostiquer le présent* est un projet philosophique sophistiqué, élégant, lisible dans les salles. L'énergie la plus rauque des scènes que l'exposition convoque est ailleurs, plus chaotique, moins polie pour les biennales et les résidences. Les œuvres les plus marquantes sont d'ailleurs celles où ce raffinement se fissure un peu. Youssef parce qu'il rit du musée qui l'expose. Basbous parce qu'elle dit, par quatre mots, qu'il n'y aura pas de consolation.

« *Sur la frontière du temps* » assume pourtant ce que ses concurrentes refusent encore. Faire d'une exposition méditerranéenne non pas une fête, non pas un dialogue, non pas une vitrine, mais un instrument optique. Si le passé est ce qui, hors de nous, nous délimite, alors regarder ces seize œuvres ensemble, c'est tenter de voir ce qui nous trace, nous, ici, en 2026, des deux côtés de cette mer. C'est une exigence rare. Et c'est, sans doute, la seule manière honnête de continuer à parler d'une scène méditerranéenne sans la trahir *

Toutes les images : Vues de l'exposition « *Sur la frontière du temps, une relève méditerranéenne* » à La Friche La Belle de Mai, Marseille.
© Caroline Dutrey

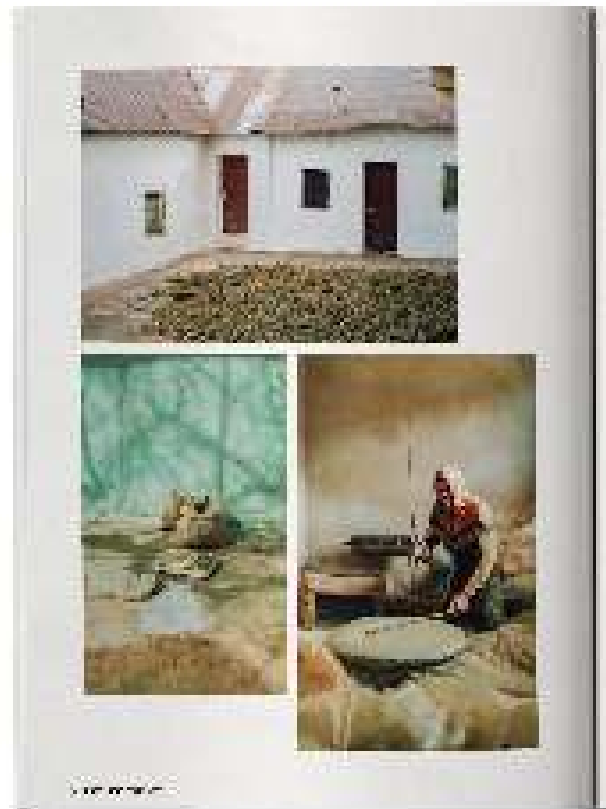




Yusef Khatib, *Shafel*, les montagnes se souviennent par la couleur, 2023, assemblage de photographies numériques colorées, 151 x 100 cm.

Al Mahjar, Diptyk, 2025

This special issue of Diptyk extends a line of work pursued since 2009 around artistic circulations between Morocco, Africa, the Arab world and beyond. It brings together artists, trajectories and practices that testify to the present complexity of movements, affiliations and exchanges. Crossing local and diasporic scenes, it offers a situated reading of these dynamics, attentive to the forms they produce and the narratives they enrich. The issue belongs to an editorial continuity that consists in observing, connecting and making these circulations visible.



02.

CURATORIAL PROJECTS.

PHOTO TANGER



FESTIVAL INTERNATIONAL DE L'IMAGE

**Regards des photographes
marocains du monde :
Exister entre les certitudes
du monde**

Commissariat par
Basma Mansour & Meryem Sebti
Scénographie par Isabelle Timsit
Villa Harris, musée de Tanger
Boulevard Mohamed VI
Du 18 juin au 31 août 2026

Photo Tanger réunit une jeune génération de photographes marocains dont les trajectoires se déploient entre plusieurs géographies, sans jamais s'y laisser assigner. Formés à l'étranger, ancrés à l'étranger autant qu'au Maroc, ils produisent des formes qui déplacent les cadres mêmes à partir desquels on regarde. L'exposition rassemble des pratiques qui échappent aux lectures simplistes de l'identité. Ni retour aux origines, ni projection vers un ailleurs fantasmé, ces œuvres travaillent la matière même des circulations, des frictions et des écarts. Elles composent avec des héritages visuels multiples, les absorbent, les contredisent parfois, pour inventer d'autres régimes d'images. Depuis ces positions mobiles, les artistes révèlent des zones de tension invisibles, mettent à l'épreuve les récits dominants et ouvrent des perspectives qui ne relèvent ni de l'appartenance ni de la rupture, mais d'une forme de présence active au monde.

Les artistes exposants sont :
Aassmaa Akhannouch, Mehdi Ait El Mellali,
Mustapha Azeroual, Souki Belghiti, Badr El
Hammami, Mounir Fatmi, Yasmine Hatimi, Malik
Nejmi, Anass Ouaziz, Mounir Raji, Fatine-Violette
Sabri, Zakaria Wakrim, Iman Zaoïn

Cette exposition a bénéficié du soutien du Conseil
de la Communauté Marocaine à l'Étranger, engagé
dans l'accompagnement des artistes et des dyna-
miques culturelles en circulation



Kabir Ammi est écrivain, romancier et poète. Il s'est imposé
comme un auteur majeur des lettres.



Kabir Ammi est écrivain, romancier et poète. Il s'est imposé
comme un auteur majeur des lettres.

66

Les certitudes du monde sont ces architectures conceptuelles que les systèmes économiques et les structures sociales érigent pour organiser la réalité selon des catégories étanches et rassurantes. Elles affirment avec une assurance pérenne que l'identité est une essence stable ancrée dans l'origine, que l'appartenance est une propriété exclusive liée au territoire, que la culture est un héritage cohérent transmis de génération en génération sans rupture ni transformation, que le foyer est un lieu géographique fixe d'où l'on « vient » et vers lequel, un jour, on devrait « retourner ». Ces certitudes dessinent des frontières claires entre le « nous » et le « eux », le légitime et l'illégitime, l'authentique et l'imposteur, le citoyen et l'étranger. Elles fonctionnent comme des récits totalisants qui promettent la sécurité existentielle à condition d'y adhérer pleinement. Mais exister entre ces certitudes, et c'est précisément la position que révèle et qu'habite l'expérience diasporique, ne signifie pas occuper un point médian sur une ligne tracée entre deux pôles fixes, ne signifie pas être suspendu dans un entre-deux mélancolique entre deux mondes également inaccessibles. Dans les jeux vidéo, le no-clipping désigne un glitch, une erreur dans le code qui permet au joueur de traverser les murs, de passer à travers les surfaces solides qui normalement délimitent l'espace jouable et définissent les frontières du monde possible. Activé intentionnellement par des codes de triche ou accidentellement par un bug informatique, le no-clipping propulse le joueur dans un état éthéré où les règles physiques du jeu ne s'appliquent plus selon leurs paramètres habituels. On peut marcher à travers les bâtiments comme s'ils n'étaient que fantômes, tomber à travers le sol jusqu'aux profondeurs du vide numérique, flotter dans l'espace au-delà des limites visibles du monde que les développeurs avaient soigneusement construit pour contenir l'expérience. Ce qui se

révèle alors, dans toute sa crudité technique, c'est l'architecture cachée du jeu : les textures inachevées qui n'ont jamais été destinées à être vues de près, les espaces non rendus qui existent comme pure géométrie sans habillage visuel, le vide numérique qui existe « derrière » les façades soigneusement construites pour créer l'illusion d'un monde cohérent et habitable. Le joueur voit l'envers du décor, la mécanique brute qui soutient l'illusion de cohérence. Il n'est plus vraiment « dans » le jeu selon les termes prévus par les développeurs, selon les règles qui définissent ce que signifie jouer, mais il n'en est pas non plus complètement sorti puisqu'il continue d'interagir avec l'environnement numérique, puisque son avatar existe toujours dans cet espace même s'il le traverse d'une manière non prévue. Il existe dans un état intermédiaire, spectral, fantomatique, où les frontières qui structurent l'expérience normale, entre intérieur et extérieur, entre jouable et non-jouable, entre monde construit et vide numérique, ont cessé de fonctionner selon leurs logiques binaires habituelles. Cette position révèle quelque chose de fondamental sur la nature même du jeu : que les murs ne sont que du code, que les limites sont arbitraires et pourraient être tracées autrement, que ce qui semblait solide et naturel n'est maintenu que par convention technique et adhésion collective aux règles établies.

Exister entre les certitudes du monde ressemble à cet état de no-clipping. Les certitudes identitaires et culturelles fonctionnent exactement comme les murs solides d'un jeu vidéo : elles délimitent l'espace de ce qui est possible et pensable, définissent ce qui compte comme « réel » et « légitime », créent des frontières apparemment naturelles et évidentes entre dedans et dehors, entre ceux qui appartiennent et ceux qui n'appartiennent pas. Pour la majorité des gens, ces murs fonctionnent si parfaitement qu'ils deviennent invisibles, qu'on



Kabir Ammi est écrivain, romancier et poète. Il s'est imposé
comme un auteur majeur des lettres.



Kabir Ammi est écrivain, romancier et poète. Il s'est imposé
comme un auteur majeur des lettres.

67

**PHOTO TANGER
INTERNATIONAL FESTIVAL OF THE IMAGE
17 JUNE TO 31 AUGUST 2026**

The theme of this first edition, "The Call of the Open Sea," pays tribute to this city turned toward the Mediterranean and the Atlantic, evoking an openness to otherness and to travel since antiquity. It also underlines the enduring cultural pull of Tangier, as Tahar Ben Jelloun recalls:

"Photo Tanger, the first international festival of the image, does justice to the city and its histories. Photography exhibitions, film screenings at the Ciné Alcazar, dear to my memory. Tangier will join the celebration, reconnecting with its traditional openness to the open sea."

Through the creation of Photo Tanger, this international festival of the image aims to contribute culturally to the momentum animating the city of the strait, reconnecting with its rich photographic heritage and drawing out contemporary visual practices and their creative evolutions.

The first edition of Photo Tanger came about through a collective mobilisation, bringing public and private partners together around a shared conviction: to make art accessible to as many people as possible and to make culture a genuine lever of development, sharing and influence for Tangier. The festival benefits from the valuable support of major institutional partners such as the Wilaya of Tangier, the Ministry of Culture, Youth and Communication, the Council of the Moroccan Community Abroad, the National Foundation of Museums and Port Tanger Medina.

EXISTING BETWEEN THE WORLD'S CERTAINTIES**18 JUNE – 31 AUGUST 2026****VILLA HARRIS – MUSEUM OF TANGIER**

Photo Tanger brings together a young generation of Moroccan photographers whose trajectories unfold across several geographies without ever letting themselves be assigned to any of them. Trained abroad, anchored abroad as much as in Morocco, they produce forms that shift the very frames from which we look. The exhibition gathers practices that escape simplistic readings of identity. Neither a return to origins nor a projection toward a fantasised elsewhere, these works handle the very matter of circulations, frictions and gaps. They compose with multiple visual heritages, absorb them, sometimes contradict them, to invent other regimes of images. From these mobile positions, the artists reveal invisible zones of tension, put the dominant narratives to the test and open perspectives that belong neither to belonging nor to rupture, but to a form of active presence in the world.

The exhibiting artists are:

Aassmaa Akhannouch, Mehdi Ait El Mellali, Mustapha Azeroual, Souki Belghiti, Badr El Hammami, Mounir Fatmi, Yasmine Hatimi, Malik Nejmi, Anass Ouaziz, Mounir Raji, Fatine-Violette Sabri, Zakaria Wakrim, Iman Zaoin.

This exhibition received the support of the Council of the Moroccan Community Abroad, committed to supporting artists and cultural dynamics in circulation.



الوجود بين EXISTER فنيئات ENTRE LES CERTITUDES المعالم DU MONDE

Villa Harris – Musée de Tanger

18.06.2026 → 31.08.2026

طليحة صورة
المهرجان الدولي
PHOTO
TANGER
Festival
International
de l'image

VILLA
HARRIS
MUSÉE

Fondation
المؤسسة
Nationale
الوطنية
للآثار
des Musées | ٢٠٢٥

المجلس الأعلى للمتاحف
ROYAUME DU MAROC
ccme
مجلس المتاحف المغربية بالاسكندرية
CONSEIL DES MUSEES MAROCAINS A L'ETRANGER
مجلس المتاحف المغربية بالاسكندرية



Yasmine Hatimi
Les oiseaux
2020—en cours



Fatine-Violette Sabri
Le Nécessaire
2024



Mounir Fatmi
Vision périphérique
2017

ملاك نجمي
Boudlel est un travail photographique en deux parties. La première partie est une série de photographies en couleur qui documentent la destruction d'un village en Algérie. La deuxième partie est une série de photographies en noir et blanc qui documentent la reconstruction du village.



Malik Nejmi
Boudlel
2018–2023





Small text label, likely a title or description, positioned below the large landscape photograph.





Zakaria Wakrim
The Turista / Amoudou
2019 / 2012

Avec le soutien du
 المملكة المغربية
 ROYAUME DU MAROC
ccme
 مجلس الثقافة المغربية بالعصاف
 DIRECTION DE LA CULTURE ET DES MONUMENTS A L'ÉTRANGER
 • 05 22 51 21 21 • 05 22 51 21 21 • 05 22 51 21 21 •

الوجود EXISTER بين ENTRE يقينات LES CERTITUDES العالم DU MONDE

Aassmaa Akhannouch • Mehdi Ait El Mallali
 Mustapha Azeroual • Souki Belghiti • Radr El Hammami
 Mounir Fatmi • Yasmine Hatimi • Malik Nejmi
 Anass Ouaziz • Mounir Raji • Fatine-Violette Sabiri
 Zakaria Wakrim • Iman Zaïn

COMMISSARIAT
 Basma Mansour & Meryem Sebti

SCÉNOGRAPHIE
 Isabelle Timsit



Zakaria Wakrim
 Série 1950-2010
 Screen: The Tattler
 Photographies: Amel K. Imouss, original et tirage sur papier
 60 x 40 cm

زكرياء وكريم
 سلسلة 1950-2010
 من سلسلة: الطائر
 تصوير فوتوغرافي: أمال ك. إيموس، الأصل والتأطير على الورق
 60 x 40 سم



PEASANT
CLUB

**PEASANT CLUB
BOOK IN PRODUCTION
2026-**

Peasant Club is an experimental editorial and curatorial platform. An annual publication launched between Casablanca, Marrakech and Marseille.

The principle: one word per edition, one edition per year. The word works as a semantic magnet, broad enough to escape thematic commodification. Everything rests on a fully open call in which all contributions are accepted, a stance against closed curatorial networks.

The underlying argument is simple. Named themes (precarity, migration, postcoloniality) work as machines for extracting identity; they force artists to perform legible narratives. The oblique word foils that. "Club" reads in both of its senses, the assembly and the cudgel, with a nod to the 19th-century workers' cultural centres and to peasant revolts.

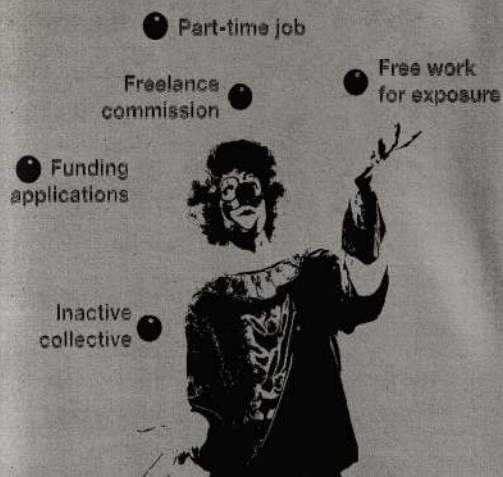
Peasant Structure, Cultural Form

historical comparison merits closer examination than it is given. Agrarian historians have identified several structural forms of peasant economies that persist, in modified form, in contemporary cultural labor markets. The first is what Teodor Shanin called "the peasant household as a unit of production and consumption simultaneously" — a condition in which the boundary between work and life is structurally dissolved, not because the peasant is unusually devoted to labor, but because the organization of production requires it. The artist's studio in the apartment, the writer's laptop on the kitchen table... are not mere choices. They are the material form of a production relation that does not recognize the boundary between work and non-work, and is economically meaningful. The institution that benefits from work bears no obligation for the conditions of its production.

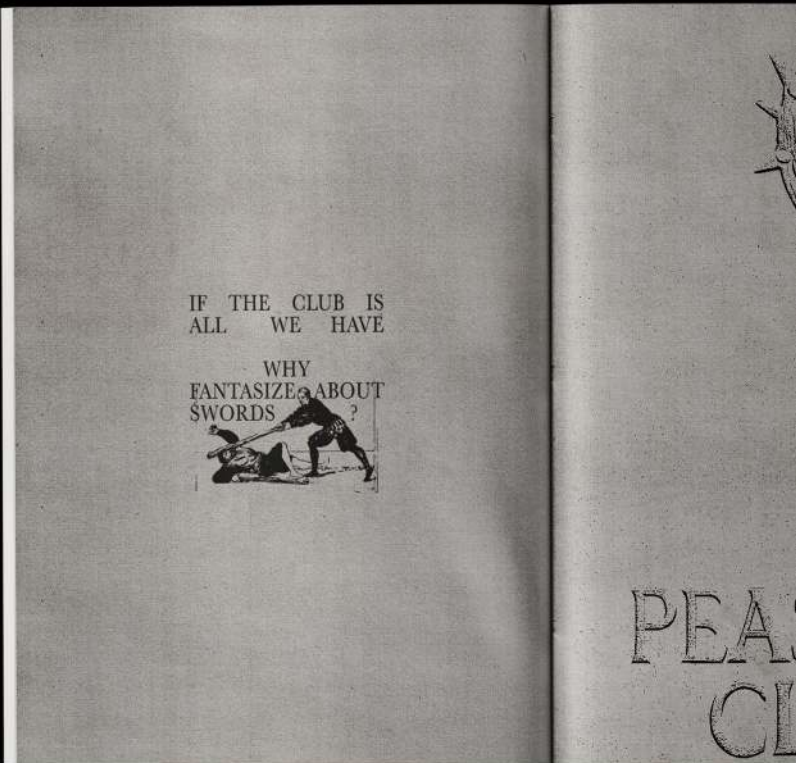
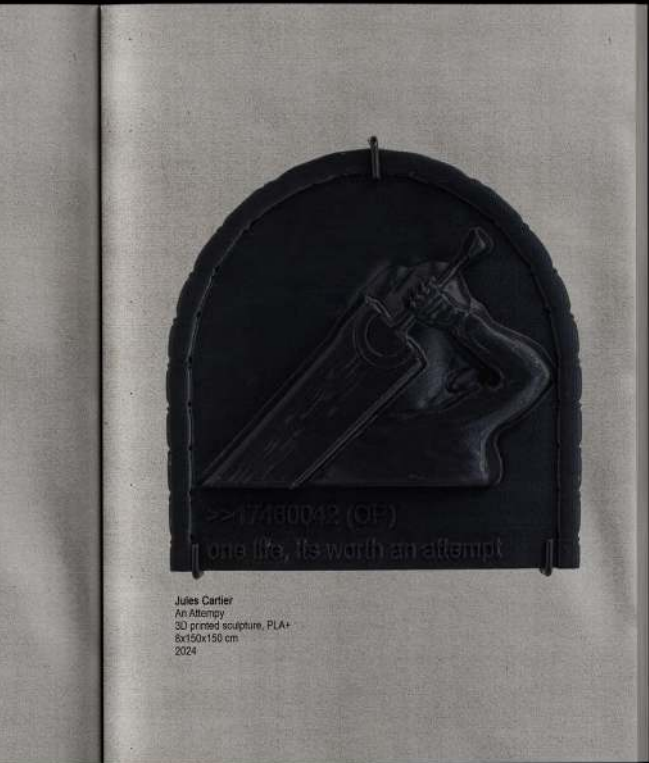
The second parallel concerns what James Scott, in his analysis of peasant moral economy, described as the "subsistence ethic": the institution of peasant economic practice around the guarantee of minimum rather than the maximization of profit. Cultural workers operating under precarity develop an analogous orientation: the primary economic question is not how to accumulate but how to survive or how to maintain the minimum conditions necessary for continued production. This is a rational response to a structural situation in which the margin between solvency and collapse is narrow and the mechanisms for building reserves are systematically unavailable.

The third parallel, and perhaps the most politically consequential, concerns the relation to landed — or in this case, institutional — power. The historical peasant's relation to the landlord was mediated by a dense network of obligations, customary rights, dependencies that were never simply economic. The landlord controlled access to land, to markets, to legal protection, and to social recognition that constituted belonging in the community. Cultural workers' relation to the major institutions such as the museum, the gallery, the publishing house, the festival, the grant-giving body, is structurally similar. The institution controls access not only to resources but to legitimacy, to professional visibility, to social recognition that constitutes belonging in the cultural field. To be excluded from institutional circuits is not merely to lose income but to be positioned outside the field of cultural production as it is socially recognized.

This is why the language of supplication persists so stubbornly in cultural labor, even among workers who are, by any reasonable measure, highly skilled and socially necessary. Supplication is the structural form that the relation between cultural worker and cultural institution currently takes.



Fatima El Kharrim
Soup Time
Edited found meme
2026



*The Future of Borders: Re-imagining mobility
for the next generation of African creative
leadership*

LAGO Collective (IN ENGLISH)

Saturday, 7 February: 14:00 - 15:30

In 2024 alone, visa applicants from lower-income countries lost over €145 million in non-refundable fees for short-term Schengen visas, with applicants from the African continent disproportionately affected. These costs reflect systemic barriers that shape who participates in the global cultural conversation at a time when African curators, artists and institutions are generating some of the most exciting and influential work globally. Meanwhile, despite the progress in opening up visa free travel on the continent, intra-African mobility remains under-explored and underfunded, holding back its potential for building more equitable and sustainable creative ecosystems and markets. This conversation brings together cultural practitioners, curators, and policy thinkers to reflect on the tension between the circulation of art and the restricted movement of artists, especially for a generation coming of age amidst compounding border crises and shifting geopolitical narratives. Together, we'll explore the political, financial, and cultural investments needed to scale new models of collaboration within the continent and beyond global cities.

Moderator:

Kenji Maghoma, Director of Communications LAGO Collective

Panelists:

Alinta Sara, Independent curator and cultural project researcher

Basma Mansour, curator, writer and researcher

**THE FUTURE OF BORDERS: RE-IMAGINING MOBILITY FOR THE NEXT GENERATION OF AFRICAN
CREATIVE LEADERSHIP**

1-54 CONTEMPORARY AFRICAN ART FAIR

PRESENTATION OF MY CURATORIAL RESIDENCY AT LE 18, MARRAKECH

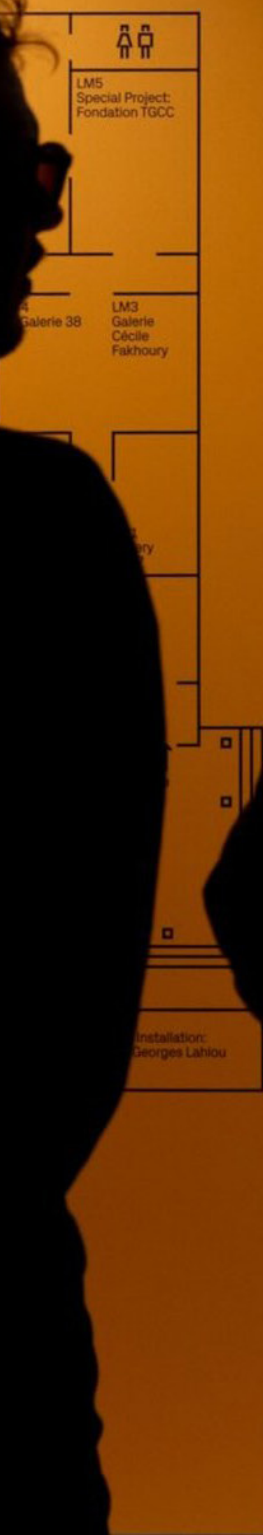
2026

At the curatorial residency at LE 18, in Marrakech, I worked on the appetite that contemporary art institutions manufacture and sustain for otherness. An appetite, not a curiosity. Difference becomes cultural merchandise there under the vocabulary of visibility and inclusion, and it is that path I followed, from the moment a work still carries a share of opacity to the moment it circulates as a recognisable sign.

Institutional cannibalism names this mechanism. What the institution desires has nothing to do with complexity or with opacity. It wants a consumable difference, an otherness that lets itself be encountered with pleasure and possessed without remainder. Recognition operates as an extraction.

The residency gave rise to two presentations. The first is a conversation held during 1-54, The Future of Borders, with the LAGO Collective. It was about mobility. A single figure was enough to take its measure: more than 145 million euros in non-refundable visa fees lost in 2024 by applicants from low-income countries, the African continent on the front line. Art circulates; bodies stay blocked at the borders. The fair sends the African work travelling while the artist waits for a consular appointment. Recognition has a price, and that price is paid before entry.

welcome L
Contempo
African Art
5—8 Febr



LM5
Special Project:
Fondation TGCC

LM3
Galerie
Cécile
Fakhoury

Installation:
Georges Lahou

4



**PERFORMING IDENTITY
CATALOGUE, PRESENTATION OF MY CURATORIAL RESIDENCY AT LE 18,
MARRAKECH
2026**

The second presentation is a catalogue. It lists the identitarian symbols that saturate the works sold or acquired during the fair. Set side by side, they trace a grammar of the sellable, a narrow repertoire of signs the market rewards because they can be read at first glance. One question remains that the catalogue does not settle and carries within it. To document the teeth is still to produce a consumable image of the bite. The apparatus that names extraction can in turn be extracted.



03.

ARTISTIC PROJECTS.



Standardised Consolation Device

Cement, mould sculpted and produced in 3D

18 x 4.5 cm

2026

The work emerges from a fiction in which power manufactures an artificial religious figure to contain social alienation.

Instead of healing the wounds that produce suffering, a symbol is created to absorb it. A deity conceived to gather pain without ever shaking the structures that cause it. A ready-made receptacle for consolation.

Consolation itself can function as a method of control when it diverts suffering from its sources.



**Tomorrow, we will know the resisters by
their saving deformations
3D-printed sculpture.
18 x 12 cm
2025**

What if the human body evolved in response to constant surveillance? After generations of permanent facial scanning, the organism develops natural defences. The skeleton rebels, secreting its own impossibility of identification. Bio-morphic speculation. Skulls grow their own bone firewalls, outgrowths that scramble the algorithms. Nature reclaims its rights through defensive calcification. White bone against the black eye of the cameras. Our children may be born with these facial shields built in.









False Offering (series)
Burnt textile, cement
Variable dimensions
2024

On symbolic cannibalism. The Other exists only to feed, to satisfy an appetite that never asks what it is like to be constantly consumed.

My own skin is not edible.

Perhaps by making it as unappetising as possible, the appetite will finally stop.







Protocol for Remaining
Photographic trace of a performance
Tétouan
2024

A black figure planted in the setting like a casting error. An opaque mass that refuses to play the game of photogenic heritage. The silhouette is a blot. A body-obstacle in the postcard. Alienated in its own attempt at disalienation. Seeking its roots in a soil sold by the tourist square metre, laying claim to a heritage already turned into a museum piece.

This Quest Is Not Available to You
(serves you right)
Photographs printed on canvas, pushpin
130 x 80 cm
2024

The drapery has swallowed the silhouettes. Serves you right. Heritage has closed up shop. Serves everyone right. The work operates by withdrawal. It removes the possibility of visual consumption. The act of looking is denied, leaving nothing but the physical fact of refusal, the gesture of turning away from the exchange of gazes that would reduce the work to consumable imagery.



2023-2026



L'ÉCONOMIE DU TABAC

RECHERCHE SUR LES ROUTES, LES PRIX, ET LES GOÛTS
DU COMMERCE PARALLÈLE DE CIGARETTES À MARSEILLE



DÉGUSTATION : MARLBORO GOLD MAROCAINES

L'alimentation située au niveau du bar Le Molotov a ramené des Marlboro Gold. Sirine, la vendeuse, est algérienne, c'est un de ses partenaires qui les a amenées. Je les achète. Elle me dit qu'elles sont nouvelles, de bonne qualité. Dix euros le paquet. Ça change des prix au Maroc où le même paquet tourne autour de quatre euros.

J'ouvre le paquet devant elle. Aucun signe de moisissure sur le papier, pas de taches suspectes sur le filtre. À première vue, rien ne les distingue de celles qu'on trouve au tabac d'un coin.

Mais dès la première taffe, quelque chose cloche. Le goût est légèrement étouffé, comme si la fumée passait à travers un filtre humide. Pas assez pour glâcher l'expérience, mais assez pour qu'on le remarque. Une sorte de mollesse dans la combustion. Le tabac brûle un peu plus lentement qu'à l'habitude.

Je demande à Sirine combien de temps elles ont voyagé. Elle hausse les épaules. "Ça dépend. Parfois deux semaines, parfois deux mois. Ça reste dans un entrepôt quelque part avant de bouger." Quelque part entre Casablanca et Marseille, ces paquets ont attendu. Peut-être dans un conteneur près du port, peut-être dans un garage à Tananarive. L'humidité méditerranéenne a fait son travail, mais assez pour pourrir le tabac, juste assez pour en modifier la texture, pour lui donner ce côté légèrement spongieux. Le goût n'est pas altéré au point de le rendre immonde, mais il est juste... différent. Moins sec, plus rond, presque doux. Certains fumeurs préfèrent ça. D'autres trouvent qu'il manque de mordant.

Sirine me regarde fumer. "Alors ?" Je lui dis que c'est correct, que ça se fume. Elle sourit. "Tu verras, dans quelques jours tu t'y habitues. Après tu trouves que les françaises ont un goût trop chimique."

Peut-être. Ou peut-être que c'est juste ce qu'on se dit pour justifier les dix euros.

Je garde le paquet vide. Dedans, j'écris au stylo : Marseille, octobre, Sirine, humidité légère, combustion lente. Un peu plus tard, je comparerai avec d'autres Marlboro marocaines achetées ailleurs, venues par d'autres routes. Pour l'instant, c'est le point de départ. Le premier point documenté. Le premier point sur la carte.

aussi la question du goût, qu'il s'agit du geste d'acheter hors circuit ou des vendeurs et clients, les conversations, la connaissance tacite des provenances.



The Tobacco Economy: Research on the routes, prices and tastes of the parallel cigarette trade in Marseille
Book in production
2025-

A book that maps the tobacco economy in Marseille. An informal economy that runs on its own logics of price, quality and circulation. What determines the taste of a cigarette in this system: the length of the journey, the reputation of the country of origin, its economy, the storage conditions during transport.

The book documents all of it. Research on the supply circuits, the prices, the flows. Interviews with the sellers, with those who regularly smoke these cigarettes. And between the pages, inserts in different formats.

The work is ongoing. The structure of the book is being built as the research advances.

Basma Mansour portfolio.

Thank you for reading!

2023—2026

Instagram	@besmansour
Mail	basmanssour@gmail.com
WhatsApp	+33 749464090

BASMA MANSOUR

PORTFOLIO

2023—2026