الوجود بين يقينيات العالم

EXISTER ENTRE LES CERTITUDES DU MONDE

Villa Harris – Musée de Tanger

18.06.2026 – 31.08.2026

طنجة صورة PHOTO TANGER المهرجان الدولي Festival International de l'Image

VILLA HARRIS MUSÉE

Fondation Nationale des Musées

ROYAUME DU MAROC

ccme

Avec le soutien du

المملكة المغربية
ROYAUME DU MAROC

CCME
مجلس الجالية المغربية بالخارج
CONSEIL DE LA COMMUNAUTE MAROCAINE A L ETRANGER

الوجـــــود بين يقينيات العالـــــم

EXISTER ENTRE LES CERTITUDES DU MONDE

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

COMMISSARIAT
Basma Mansour & Meryem Sebti

SCÉNOGRAPHIE
Isabelle Timsit

MAQUETTE
Studio Diptyk / Fatine El Kharrim

RELECTURE ET CORRECTIONS
Jaouad Bennis

IMPRESSION
Somadi

Tous les droits de l'ouvrage sont réservés.
Tous droits de reproduction, de diffusion et de traduction réservés.
Toute reproduction, même partielle, est interdite sans autorisation écrite des éditeurs.

Exister Entre les Certitudes du Monde

Basma Mansour
Commissaire d'exposition

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 péremptoire 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

« Comment habiter un monde dont les certitudes se défont, sans s'empresser d'en fabriquer d'autres pour combler le vide ? »

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 ne les perçoit même plus comme des constructions mais comme la structure naturelle et inévitable du réel. Mais l'expérience diasporique active, d'une certaine manière, un glitch dans cette architecture sociale et conceptuelle. Soudainement, les murs deviennent poreux, leurs contours se brouillent, leur solidité apparente se révèle n'être qu'apparence.

On passe à travers les catégories qui sont censées nous contenir et nous définir de manière stable et définitive. On se retrouve dans des espaces que les structures officielles ne reconnaissent pas, ne nomment pas, ne peuvent pas cartographier selon leurs logiques binaires de classification. On existe dans l'état éthéré de celui qui voit l'envers du décor, qui perçoit leur caractère construit, arbitraire, contingent.

J'ai longtemps refusé le mot liminalité pour décrire cette condition. Non par coquetterie théorique ou goût du paradoxe intellectuel, mais parce que ce terme charrie avec lui l'odeur de l'inachèvement, l'implication que les sujets diasporiques seraient des êtres à moitié formés, suspendus dans une transition perpétuelle, attendant la permission d'entrer enfin dans la plénitude d'une identité stable et définie. Comme si cette condition était fondamentalement celle du manque, du pas-encore-accompli, du presque-mais-pas-tout-à-fait-arrivé. La liminalité, dans son sens anthropologique classique, désigne cette phase intermédiaire dans les rites de passage, ce seuil où les participants ne détiennent plus leur statut pré-rituel mais n'ont pas encore atteint le

statut post-rituel qu'ils occuperont une fois le rite accompli. C'est une position temporaire par définition, un moment de transition qui trouve sa signification précisément dans son caractère provisoire, dans le fait qu'il mène quelque part, qu'il aboutira nécessairement à une résolution, à une incorporation stable dans un nouvel état social. Mais appliquer ce cadre à l'expérience diasporique, c'est présupposer qu'il y aurait un état stable à atteindre, une résolution possible de la tension identitaire, un moment futur où l'on serait enfin « arrivé » quelque part, pleinement intégré dans une communauté qui nous reconnaîtrait sans ambiguïté comme des siens. C'est maintenir la fiction que les pôles sont solides même si le passage entre eux est trouble. Les mots trahissent toujours ceux qu'ils prétendent décrire. « In-betweeners », « traits d'union », «ponts entre deux mondes »— autant de métaphores qui assignent les sujets diasporiques à la fonction de connecteur entre des entités qui, elles, auraient le privilège d'être pleines, complètes, achevées, stables dans leur identité et leur appartenance. Ces métaphores maintiennent la binarité qu'elles prétendent compliquer, reconduisent la logique de deux mondes fixes entre lesquels certains individus malheureux ou privilégiés (selon la perspective) seraient coincés ou auraient la liberté de circuler. Mais le no-clipping offre une métaphore qui ne présuppose pas la solidité des pôles, parce qu'elle révèle que les murs eux-mêmes sont le problème et non l'espace entre eux. C'est une métaphore de traversée plutôt que d'habitation dans un entre-deux, une métaphore de vision de l'envers du décor plutôt que d'attente au seuil.

Vivre entre les cultures, les langues et les nations crée des sujets qui voient avec une clarté parfois douloureuse la nature profondément construite de toutes les catégories identitaires, qui comprennent les frontières comme des fictions politiques avec des conséquences matérielles absolument réelles et souvent violentes. Les artistes de la diaspora marocaine — et par extension tous ceux qui vivent l'expérience de la dispersion géographique, du déplacement forcé ou choisi, de l'appartenance multiple — existent précisément là où ces certitudes révèlent leur fragilité constitutive, leur caractère contingent et historiquement déterminé.

À l'ère de la globalisation économique et culturelle accélérée, des migrations massives volontaires et forcées, des identités fluides et négociées plutôt qu'héritées et fixes, des technologies numériques qui déterritorialisent radicalement les communautés et permettent des appartenances transnationales, des crises écologiques qui rendent progressivement inhabitables certains territoires et créent des populations de réfugiés climatiques, des guerres et des violences structurelles qui déplacent des populations entières au-delà des frontières nationales, la position diasporique n'est plus l'exception pathologique ou le cas limite mais le paradigme émergent de la condition humaine contemporaine. Nous sommes tous en train de découvrir progressivement, parfois douloureusement, que les certitudes qui structuraient solidement le monde de nos parents, la culture comme héritage stable transmis sans rupture de génération en génération, l'identité comme essence immuable donnée à la naissance et maintenue jusqu'à la mort, ne tiennent plus. Les murs deviennent poreux pour tout le monde, pas seulement pour les migrants et les exilés visibles ; les catégories se dissolvent progressivement même pour ceux qui pensaient être protégés par leur appartenance majoritaire ; les frontières se révèlent comme constructions politiques contingentes même pour ceux qui ne les franchissent jamais physiquement ; les identités apparaissent comme performances négociées même pour ceux qui pensent simplement « être » ce qu'ils sont. Le glitch du no-clipping se généralise, devient condition universelle plutôt qu'exception diasporique.

Aux origines d'un regard

Brahim Alaoui
Directeur artistique de Photo Tanger

Tout commence à Tanger, à l'été 2025, lors d'une rencontre entre amis réunis autour de Tahar Ben Jelloun. De cet échange naît un constat partagé : malgré son dynamisme urbain et économique, la ville du Détroit manque d'un événement culturel fédérateur, à la hauteur de ses ambitions et de son histoire. Ce constat a éveillé en nous le désir d'apporter notre contribution culturelle à cette ville qui nous a ouvert les yeux sur le monde, afin qu'elle préserve son identité et se souvienne qu'elle fut autrefois un foyer d'inspiration pour des créateurs venus de tous horizons. C'est dans cet esprit qu'est née l'idée de Photo Tanger, un festival international dédié à la photographie : un événement qui célèbre l'image comme un langage universel, capable d'interroger le monde, de créer du lien et de susciter l'émotion.

L'histoire de la photographie à Tanger remonte au XIX^{e} siècle, dans un contexte marqué par l'expansion européenne. Très tôt, la ville devient une étape incontournable pour les photographes voyageurs, dans le sillage des artistes orientalistes en route vers l'Égypte et le Proche-Orient. Grâce à sa situation stratégique, la ville de Tanger, où le corps diplomatique occidental est autorisé par le royaume à s'établir dès 1856, devient alors la seule ville marocaine accessible à ces artistes et photographes. À partir de 1870, des studios photographiques s'y installent et travaillent notamment pour les légations étrangères.

Avec l'instauration de son statut international en 1924, Tanger s'impose rapidement comme un lieu névralgique des échanges humains et commerciaux. Elle attire écrivains, peintres et photographes occidentaux, fascinés par son identité singulière et son cosmopolitisme.

Cette effervescence favorise également l'émergence de vocations locales, à l'image d'Allal Dfouf, qui fonde son studio en 1938 et réalise notamment le reportage du célèbre discours du sultan Mohammed V à Tanger en 1947, où il se prononce en faveur de l'indépendance du Maroc. Ainsi, Tanger s'affirme comme un lieu majeur de l'émergence de la photographie au Maroc, dont la mémoire visuelle constitue encore aujourd'hui un champ de réflexion essentiel pour comprendre la représentation du Maroc dans l'imaginaire colonial. Dans cette histoire, la figure de Gabriel Veyre mérite également d'être rappelée. Opérateur des frères Lumière, il est invité en 1901 par le sultan Moulay Abdelaziz à Marrakech pour lui enseigner la photographie et le cinéma, faisant du souverain l'un des premiers Marocains à pratiquer cet art.

Après l'indépendance en 1956, la photographie s'inscrit progressivement dans la culture visuelle marocaine. Des studios populaires apparaissent dans les médinas, tandis qu'une nouvelle génération de photographes développe une approche à la fois esthétique et identitaire. L'artiste Mohamed Melehi, parallèlement à sa pratique picturale, s'investit dans la photographie et initie, dès 1965, des cours dédiés à cette discipline à l'École des Beaux-Arts de Casablanca. À partir des années 1980, une photographie dite « humaniste » s'affirme, notamment à travers le travail de Daoud Aoulad-Syad, profondément ancré dans le Maroc populaire.

La Galerie Delacroix à Tanger consacre une exposition à ses photographies en couleur, témoignant de la richesse de son parcours et de son regard empathique sur une frange de la population souvent laissée à la marge.

À l'aube du XXI^{e} siècle, une nouvelle génération d'artistes, dont de

nombreuses femmes photographes, renouvelle profondément la pratique artistique de ce médium. Dépassant les formes classiques, ils explorent une pluralité d'approches — photographie plasticienne, vidéo, installation — et interrogent des thématiques telles que le corps, la mémoire et les transformations sociales. Un élément déterminant de cette dynamique réside dans le lien avec la diaspora marocaine. Plusieurs photographes, formés à l'étranger, notamment en Europe, entretiennent un rapport actif avec le Maroc, soit en y revenant, soit en collaborant avec la scène locale. Grâce à leur formation dans des écoles reconnues et à leur immersion dans des courants artistiques internationaux, ces artistes introduisent au Maroc des approches innovantes. À l'image de Mohamed El Baz, revenu au Maroc en 2005, qui y introduit une démarche privilégiant le processus intellectuel sur la seule forme et développe des pratiques en résonance avec les enjeux contemporains. La première édition de Photo Tanger met en lumière cette génération à travers son exposition phare : Regards des photographes marocains du monde : Exister entre les certitudes du monde. Celle-ci révèle la richesse de leurs parcours et la singularité de leurs regards, nourris par la mobilité, l'échange et l'expérience des deux rives de la Méditerranée. Cette exposition a vu le jour grâce au soutien du Conseil de la Communauté Marocaine à l'Étranger, engagé dans la valorisation des créateurs de la diaspora et convaincu de leur rôle dans le renouvellement culturel.
En écho à cette histoire, nous avons choisi le thème de cette première édition, « L'appel du large », qui en constitue ainsi le fil conducteur. Depuis l'Antiquité, Tanger incarne le voyage et l'ouverture : des Phéniciens à Ibn Battûta, jusqu'aux artistes et écrivains modernes, la ville n'a cessé d'attirer celles et ceux en quête d'inspiration.

La programmation du festival est constituée d'expositions orchestrées par une constellation de commissaires invités, investissant divers lieux artistiques de Tanger : galeries privées, musées, espaces publics et institutions culturelles. Il se déploie comme une déambulation à travers la ville, invitant le public à la découverte des expositions qui s'y nichent. De mi-juin à fin août, Tanger devient ainsi un territoire d'expression photographique et d'animation culturelle.
Une attention particulière est portée à l'accessibilité du festival, notamment pour le jeune public. Des projets pédagogiques, menés en collaboration avec le ministère de la Culture, de la Jeunesse et de la Communication, initient les jeunes aux pratiques photographiques. Des expositions en plein air leur sont consacrées. En parallèle, un concours dédié aux jeunes photographes marocains encourage l'émergence de nouveaux talents.
Photo Tanger se veut également un espace de réflexion et de dialogue, à travers des rencontres réunissant artistes et professionnels autour des enjeux contemporains de l'image et de ses évolutions.
Attaché à son ouverture sur le monde, le festival met chaque année les artistes d'un pays à l'honneur. Pour cette édition inaugurale, l'Espagne s'impose naturellement, en raison de ses liens historiques et culturels avec le Maroc.
À cette occasion, une exposition consacrée à Isabel Muñoz, grande figure de la photographie espagnole, sera présentée à l'Instituto Cervantes de Tanger. Elle s'accompagnera d'un cycle de cinéma espagnol, projeté dans la salle mythique de l'Alcazar, retraçant l'évolution du cinéma espagnol des années 1950 à aujourd'hui. Ces événements sont rendus possibles grâce au soutien de l'Ambassade d'Espagne au Maroc.

Nos partenaires

La première édition de Photo Tanger a vu le jour grâce à une dynamique de mobilisation collective, réunissant des partenaires publics et privés autour d'une conviction commune : rendre l'art accessible au plus grand nombre et faire de la culture un véritable levier de développement, de partage et de rayonnement pour Tanger.
Le festival bénéficie du soutien précieux de partenaires institutionnels majeurs - la Wilaya de Tanger, le ministère de la Culture, de la Jeunesse et de la Communication, le Conseil de la Communauté Marocaine à l'Étranger, la Fondation Nationale des Musées ainsi que le Port Tanger Medina - dont l'accompagnement est déterminant dans la mise en œuvre de nos projets artistiques, pédagogiques et de médiation.
Par ailleurs, les fondations d'entreprises, telles que la Fondation Alliances et la Fondation TGCC, jouent un rôle essentiel dans la coproduction des initiatives portées par le festival.
Nous exprimons notre profonde gratitude et notre sincère reconnaissance à toutes celles et tous ceux qui s'engagent aux côtés de Photo Tanger 2026.



Villa Harris - Musée de Tanger

طنجة صورة
المهرجان الدولي
PHOTO TANGER
Festival International de l'Image

VILLA
HARRIS
MUSÉE

Fondation
المؤسسة
Nationale
الوطنية
للمتاحف
des Musées

المملكة المغربية
ROYAUME DU MAROC
CCME
مجلس الجالية المغربية بالخارج
CONSEIL DE LA COMMUNAUTÉ MAROCAINE À L'ÉTRANGER

Driss El Yazami :

Président du CCME

« Je préfère l'idée d'enracinement à celle d'intégration »

Depuis les premières vagues de migration dictées par les besoins de la Première Guerre mondiale, la mobilité et ses motivations ont beaucoup évolué, jusqu'à parfois devenir un mode de vie. Le président du CCME retrace cette histoire et évoque la tendance actuelle.

Emmanuelle Outtier - Comment l'émigration marocaine a-t-elle évolué depuis les premières vagues migratoires ?

Driss El Yazami - Cette émigration a plus d'un siècle d'histoire puisque les premières vagues migratoires significatives datent de la Première Guerre mondiale, avec la mobilisation par la France de dizaines de milliers de soldats mais aussi de travailleurs dits « coloniaux ». Cet épisode fondateur nous dit deux choses : le lien entre colonisation et émigration, et la dimension militaire de l'histoire des migrations marocaines. Ainsi, ce n'est pas un hasard si la communauté marocaine de France est encore aujourd'hui la plus importante au monde, bien que les migrations marocaines se soient mondialisées – même si 80 % des Marocains du monde sont en Europe – et largement féminisées, à 50% environ. Deux autres mutations sont à signaler : d'une part le vieillissement des premières générations et l'émergence des jeunes générations, nées et socialisées dans les pays de résidence et, d'autre part, le développement socioculturel avec pratiquement un migrant marocain sur cinq ayant un niveau universitaire. Le fort taux de naturalisation, y compris au sein des premières générations, montre un enracinement rapide dans les sociétés d'immigration, mais l'on constate aussi le maintien, sous diverses formes, d'un attachement au pays, y compris chez les plus jeunes.

E.O - Quelles ont été les principales raisons économiques, politiques ou sociales des départs successifs ?

D.E.Y - Vous avez raison de souligner la multiplicité des ressorts de l'émigration marocaine. Il y a ainsi la dimension militaire : le précédent de la Première Guerre mondiale s'est répété en 1939-1945 et durant tous les conflits liés à la décolonisation. Les migrations marocaines s'expliquent aussi par les besoins économiques de la métropole d'abord, puis, à partir des années 1960, des autres pays européens. Mais il y a des raisons propres à la société marocaine : les politiques coloniales, notamment de dépossession des terres, paupérisent une partie de la paysannerie et créent ainsi un climat propice aux départs. D'autant que les récits des pionniers, ouvriers et soldats, se diffusent de proche en proche et installent ce que nous pourrions appeler une impérieuse aspiration à la mobilité. Dans les années 1920, les premiers noyaux d'étudiants marocains s'installent au Proche-Orient ou à Paris, où ils contribuent à la fondation en 1927 de l'Association des étudiants musulmans nord- africains en France (AEMNAF). Jusqu'au milieu des années 1970, cette association est une véritable école de formation des élites nationalistes maghrébines. Dès la fin des années 1930, les premiers chanteurs marocains arrivent à Paris (Hocine Slaoui et Lhadj Belaïd), suivis dans les années 1950 par les premiers plasticiens (Jilali Gharbaoui en 1952, Farid Belkahia en 1955, Ahmed Cherkaoui en 1956). Ce ne sont là que quelques exemples qui montrent que contrairement à une image toujours tenace, l'émigration marocaine ne s'explique pas uniquement par des ressorts économiques.

E.O - Peut-on parler d'un changement de profil des émigrés marocains au fil des décennies ?
D.E.Y - Absolument. La migration concerne aujourd'hui toutes les régions et toutes les couches sociales du Maroc, aboutissant par conséquent à une diversité extraordinaire des profils, des destinations, des expériences migratoires (on peut ainsi, et de plus en plus, séjourner successivement dans plusieurs pays), des aspirations et des attentes vis-à-vis du pays d'origine. Les Marocains ont ainsi développé une culture de la migration et certains d'entre eux, de plus en plus nombreux me semble-t-il, adoptent la mobilité comme mode de vie.
E.O - Comment la question de l'intégration est-elle vécue par les différentes générations ? Quels sont les effets de la double culture sur les identités des descendants ?
D.E.Y - Je préfère de beaucoup l'idée d'enracinement à celle d'intégration et je crois que notre principal défi, comme celui des sociétés d'installation, est justement d'accepter et d'accompagner le phénomène de la double appartenance. Tous les migrants, et en premier lieu les nouvelles générations vivent, avec plus ou moins de bonheur, une double dynamique : l'insertion dans la société d'installation et le maintien à des niveaux différenciés de liens de rattachement à la société d'origine. Le Maroc a reconnu cette réalité dans l'article 16 de sa Constitution de 2011 et les différents acteurs de la société marocaine la comprennent de plus en plus. Mais on voit bien que certains secteurs des sociétés d'installation somment les migrants et leurs enfants de renoncer à cette double richesse, que je considère plutôt comme un atout et non un handicap.
Dans ce climat de crispation xénophobe, l'option Maroc émerge comme une solution pour certains migrants ou leurs descendants, même si ce phénomène n'est toujours pas mesuré scientifiquement.

Mais de manière générale, comme l'épisode de la Coupe du monde l'a montré, l'origine est de moins en moins vécue par les migrants et leurs descendants de manière négative, mais de plus en plus fièrement.
E.O - Comment la diaspora marocaine préserve-t-elle sa culture et ses traditions ? Et en quoi la création artistique (musique, littérature, cinéma) peut- elle être un vecteur d'expression des identités diasporiques ?
D.E.Y - On appréhende trop souvent l'apport de la migration du point de vue économique et c'est tout à fait compréhensible. Il est énorme sur le plan macro-économique et joue un rôle très important pour les familles. Mais comme deux discours royaux récents (août 2022 et novembre 2024) l'ont souligné, la contribution des Marocains du monde est essentielle dans d'autres domaines, comme l'investissement (où il reste beaucoup à faire), la contribution des associations d'émigrés au développement territorial et sur le plan des ressources humaines. Nous sommes dans un monde où la concurrence sur ces ressources est de plus en plus féroce. Et pas seulement à propos des compétences hautement qualifiées. Elle l'est aussi dans certaines niches comme l'agriculture, la restauration, ou les métiers du care (infirmiers, aides-soignants, etc.) Nous aurons de plus en plus besoin de ces compétences pour faire face aux défis des divers chantiers engagés par le Maroc. Mais un des domaines où la contribution des Marocains du monde apparaît comme essentielle est d'évidence la culture. Leur dynamisme dans tous les domaines (cinéma, littérature, arts plastiques, photographie, musiques et danse) exprime finement l'expérience migratoire (avec ce qu'elle comprend de joies et de difficultés), aide les individus et les groupes à se dépasser et contribue à l'enrichissement à la fois des cultures des pays d'installation et de la culture marocaine.

Chapitre I

Composer le souvenir

Le passé n'est pas un objet qu'on entrepose, et c'est peut-être la première certitude que cette exposition défait. Celle qui voudrait que le souvenir soit un contenu stocké quelque part dans un fichier intact qu'il suffirait de rouvrir pour retrouver la chose telle qu'elle était, alors qu'en réalité le souvenir est un acte de fabrication qui se renouvelle à chaque passage, qui déforme en se souvenant et enrichit en oubliant.

Ce chapitre rassemble des pratiques qui ont cessé de prétendre que le souvenir se conserve. Qui assument qu'il se compose, c'est-à-dire qu'il se fabrique avec les moyens du bord, avec ce qui reste sous la main, avec des gestes qui ne restaurent rien mais qui ajoutent, qui déposent une couche de plus sur ce qui était déjà là. Le passé cesse d'être un héritage à transmettre intact. Il devient un matériau qu'on retravaille, qu'on continue de retoucher, et c'est dans cet inachèvement que réside paradoxalement la solidité de ces images.

الفصل الأول

بناء الذاكرة

ليست الذاكرة مخزنًا تُحفَظ فيه الأشياء كما هي، وربما تكون هذه أولى المسلّمات التي يسعى هذا المعرض إلى مساءلتها. فغالبًا ما نتخيّل أن الذكرى موجودة في مكان ما، محفوظةً كما هي، وأن استعادتها لا تتطلّب سوى إعادة فتح ذلك الأرشيف لنجد الماضي كما كان. غير أن الذاكرة ليست استرجاعًا بسيطًا لما حدث، بل هي فعلُ بناءٍ يتجدّد في كل مرة نستحضر فيها الماضي. فهي تعيد تشكيل ما نتذكّره، وتمنح ما ننساه معاني جديدة، وتُنتج روايةً مختلفة في كل عودة.

يجمع هذا الفصل أعمالًا فنية لم تعد تتعامل مع الذاكرة بوصفها شيئًا يُحفَظ أو يُصان. بل تنطلق من فكرة أن الذكرى تُبنى وتُعاد صياغتها باستمرار، انطلاقًا مما يبقى في متناولنا من صور وأشياء وآثار. فالإضافات والتدخّلات التي يقوم بها الفنانون لا تسعى إلى استعادة الماضي كما كان، بل إلى إثرائه وإعادة تشكيله. وهكذا لا يعود الماضي إرثًا ثابتًا ينبغي نقله كما هو، بل مادةً حيّة تظلّ قابلة لإعادة الاشتغال عليها وتنقيحها. وفي هذا اللااكتمال تحديدًا تكمن، على نحوٍ مفارق، قوة هذه الصور وقدرتها على الاستمرار.

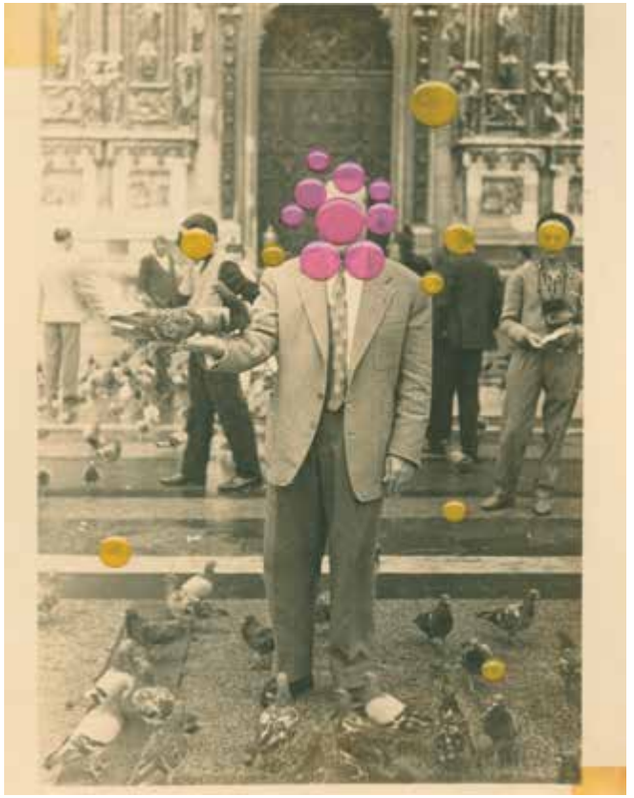


Yasmine Hatimi
ياسمـين حاتــمي

Les archives photographiques d'une famille reviennent à Hatimi après le décès de sa grand-mère pendant le Covid. Ces photos anciennes portaient déjà l'usure du temps avant que quiconque ne décide d'en faire quoi que ce soit. Hatimi ne les conserve pas pieusement, elle pose dessus des paillettes et des strass. Il faut comprendre que ce geste n'a rien de décoratif, c'est un refus total des protocoles « adultes » du deuil, une manière de dire que la fidélité à un mort passe parfois par une joie incongrue déposée sur sa photographie, que ce qu'on fabrique dans le deuil n'est pas un tombeau mais un jouet, un objet brillant qui refuse la solennité pour mieux retenir l'amour, que l'enfance n'est pas un registre mineur de la mémoire mais le seul qui sache encore toucher les images sans les abîmer.

عادت الأرشيفات الفوتوغرافية العائلية إلى ياسمين حاتمي بعد وفاة جدّتها خلال جائحة كوفيد. وكانت هذه الصور تحمل بالفعل آثار الزمن قبل أن يتدخّل أحد للتعامل معها أو إعادة ترتيبها. غير أن الفنانة لا تتعامل معها بوصفها مقتنيات ينبغي حفظها بعناية أو صيانتها وفق طقوس الذاكرة المألوفة، بل تضيف إليها البريق والأحجار اللامعة. ولا يُقصد بهذا التدخّل أن يكون مجرّد إضافة زخرفية، بل هو موقف من الحداد نفسه. فهذه اللفتة البسيطة ترفض ما يفرضه العالم الراشد من وقارٍ وصرامة في التعامل مع الفقدان. وكأن الفنانة تقول إن الوفاء لمن رحل لا يمرّ دائمًا عبر الحزن وحده، بل قد يتجلّى أيضًا في فرحة غير متوقّعة تُضاف إلى صورته. فما يُصنع في الحداد ليس بالضرورة نصبًا تذكاريًا أو شاهدًا على الغياب، بل قد يكون شيئًا أكثر خفّةً وحميمية، شيئًا يحتفظ بالمحبّة من دون أن يثقلها بالرهبة والوقار. وهنا لا تبدو الطفولة هامشًا في جغرافية الذاكرة، بل طريقة خاصة في الاقتراب من الصور، طريقة لا تزال قادرة على لمسها وإعادة الحياة إليها من دون أن تفقدها هشاشتها.





Yasmine Hatimi
Souvenir 7, 2020–en cours. Série « Les oiseaux »
Photographie argentique numérisée, intervention sur tirage
40 x 51 cm

Yasmine Hatimi
Souvenir 5, 2020–en cours. Série « Les oiseaux »
Photographie argentique numérisée, intervention sur tirage
40 x 57 cm

ياسمين حاتمي
«ذكرى 7»، 2020– مستمر، من سلسلة «الطيور»
صورة فوتوغرافية فضية مُرقمنة مع تدخل فني على النسخة المطبوعة
40x51 سم

ياسمين حاتمي
«ذكرى 5»، 2020– مستمر، من سلسلة «الطيور»
صورة فوتوغرافية فضية مُرقمنة مع تدخل فني على النسخة المطبوعة
40x57 سم



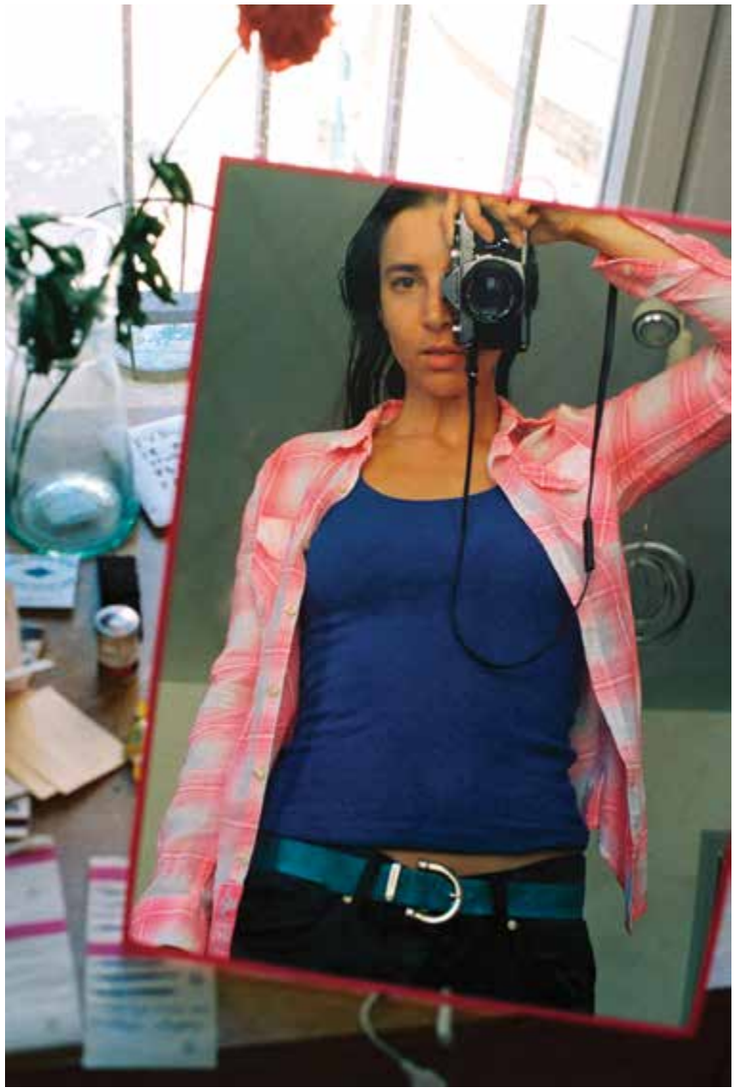
Yasmine Hatimi
Souvenir 9, 2020–en cours. Série « Les oiseaux »
Photographie argentique numérisée, intervention sur tirage
40 x 57 cm

Yasmine Hatimi
Souvenir 8, 2020–en cours. Série « Les oiseaux »
Photographie argentique numérisée, intervention sur tirage
48 x 57 cm

ياسمين حاتمي
«ذكرى 9»، 2020- مستمر. من سلسلة «الطيور»
صورة فوتوغرافية فضية مُرقمنة مع تدخل فني على النسخة المطبوعة
40x57 سم

ياسمين حاتمي
«ذكرى 8»، 2020- مستمر. من سلسلة «الطيور»
صورة فوتوغرافية فضية مُرقمنة مع تدخل فني على النسخة المطبوعة
48x75 سم





Fatine-Violette Sabiri
فاتن-فيوليـــت صبري

Sabri travaille la question de ce qu'on garde quand on n'a aucune garantie que garder serve à quoi que ce soit. Ces accumulations qui viennent d'un désir d'anticiper, d'être prête, d'avoir tout sous la main quand le besoin finira par se présenter, dont on tire une certaine fierté qui est l'exact opposé de toutes les instances où s'accrocher aux objets est honteux, névrotique, paranoïaque. Les images de la série Le Nécessaire sont prolongées par des objets réels collés au mur juste en dessous des photographies, de sorte que l'image déborde de son cadre, contamine l'espace physique de l'exposition. Le souvenir refuse de rester plat, il insiste pour occuper du volume, pour avoir un poids que la surface photographique seule ne peut pas contenir. Les portraits familiaux travaillent le même territoire depuis un autre angle, des moments de complicité domestique captés avec le soin formel qu'on accorde d'habitude à des objets de valeur. C'est dans ce décalage entre la noblesse du cadrage et l'intimité de ce qui est cadré que l'œuvre trouve sa tension.

تتأمل فاتن-فيوليت صبري في ما نختار الاحتفاظ به، حتى عندما لا نملك أي يقين بأن الاحتفاظ بهذه الأشياء ستكون له فائدة يومًا ما. فهي تنطلق من تلك الأشياء التي نراكمها بدافع الاستعداد للمستقبل، والرغبة في أن يكون كل ما قد نحتاج إليه حاضرًا وفي متناول اليد. وفي هذا التراكم يكمن نوع من الاعتزاز، اعتزازٌ يختلف تمامًا عن النظرة السلبية التي غالبًا ما تُلصق بالتعلّق بالأشياء، حين يُنظر إليه بوصفه سلوكًا مخجلا أو مضطربا. وتتجاوز أعمال سلسلة «الضروريات» حدود الصورة الفوتوغرافية نفسها، إذ تُعرض إلى جانبها الأشياء الحقيقية التي تظهر فيها، مثبتةً مباشرة على الجدار أسفل الصور. وبهذا لا تبقى الصورة محصورة داخل إطارها، بل تمتد إلى فضاء المعرض وتصبح جزءًا من حضوره المادي. وكأن الذكرى ترفض أن تبقى سطحًا بصريًا فحسب، وتصرّ على أن يكون لها حجم ووجود ملموس لا تستطيع الصورة وحدها احتواءه. أما البورتريهات العائلية فتتناول الفكرة نفسها من زاوية مختلفة. فهي توثّق لحظات حميمة من الحياة اليومية والعلاقات الأسرية، لكنها تُقدَّم بعناية بصرية غالبًا ما تُخصَّص للأشياء النفيسة أو للصور الرسمية. وفي هذا التباين بين بساطة المشهد المصوَّر والعناية التي صيغ بها، تتجلّى القوة التعبيرية للعمل وتنبثق خصوصيته.



Fatine-Violette Sabiri
Maman tresse Nounou, 2025
Impression jet d'encre sur papier
10 × 15 cm (encadré 30 × 40 cm)

Fatine-Violette Sabiri
Le clown et le sphinx, 2026
Impression jet d'encre sur papier
10 × 15 cm (encadré 30 × 40 cm)



فاتن-فيوليت صبري
« أمي تجدل شعر نونو »، 2025
طباعة نافثة للحبر على الورق
10×15 سم (مؤطر 30 × 40 سم)

فاتن-فيوليت صبري
« المهرج وأبو الهول »، 2026
طباعة نافثة للحبر على الورق
10×15 سم (مؤطر 30 × 40 سم)



Fatine-Violette Sabiri
Archer's Glasses, 2026. Série « Le Nécessaire »
Impression jet d'encre sur papier, objets trouvés
80 × 100 cm

Fatine-Violette Sabiri
Chez le dentiste, 2024. Série « Le Nécessaire »
Impression jet d'encre sur papier, objets trouvés
40 × 60 cm



فاتن-فيوليت صبري

«نظارات ارتشر »، 2026، من سلسلة « الضروريات »
طباعة نافثة للحبر على الورق مع أشياء معثور عليها
100×80 سم

فاتن-فيوليت صبري

عند طبيب الأسنان »، 2024، من سلسلة « الضروريات »
طباعة نافثة للحبر على الورق مع أشياء معثور عليها
60×40 سم



Aassmaa Akhannouch
عصماء أخنوش

Akhannouch photographie une scène d'enfance dont elle ne sait plus si elle a eu lieu, une fête improvisée autour d'un verre vide, des voix, un instrument qu'on sort, et elle dit « je me demande s'il a réellement existé ou si je l'ai inventé, peu importe », et ce « peu importe » constitue en deux mots une position entière, celle qui dit que la vérité factuelle du souvenir compte moins que l'opération par laquelle on le maintient vivant, que la fidélité au passé ne passe pas par l'exactitude mais par la reprise. Le cyanotype, procédé du XIXe siècle, donne à l'image cette qualité presque hors du temps qui convient aux choses dont on n'est plus sûr. L'aquarelle qu'elle dépose ensuite ne restaure rien, elle assume l'invention, elle place le spectateur dans l'écart entre la fraction de seconde de la prise de vue et la lenteur d'un procédé ancien. Composer le souvenir, ici, c'est ne plus exiger qu'il soit vrai pour qu'il soit fidèle.

تصوّر عصماء أخنوش مشهدًا من الطفولة لم تعد متأكدة من أنه حدث فعلًا: احتفالًا عفويًا يتشكّل حول كأس فارغة، وأصواتًا تتعالى، وآلة موسيقية تُستخرج فجأة لترافق اللحظة. وتقول الفنانة: «أتساءل إن كان قد وُجد حقًّا أم أنني اختلقته، لا يهمّ ذلك». وفي هذه العبارة القصيرة تكمن فكرة العمل بأكملها. فالمهم ليس التحقّق من دقّة الذكرى أو مطابقتها للواقع، بل قدرتها على البقاء حيّة والاستمرار في تشكيل علاقتنا بالماضي. فوفاء الذاكرة لا يقوم دائمًا على الدقّة، بل على إعادة استحضارها. وبفضل السيانوتيب، وهو أسلوب تصوير يعود إلى القرن التاسع عشر، تكتسي الصورةَ تلك الجودة الخالدة التي تليق بالأشياء التي لم نعد واثقين تمامًا من حقيقتها. أما الألوان المائية التي تضيفها الفنانة لاحقًا فلا تسعى إلى استعادة ما فُقد أو تم ترميمه، بل تعترف بالدور الذي يلعبه الخيال في بناء الذاكرة. ومن خلال الجمع بين لحظة الالتقاط الفوتوغرافي السريعة وبطء التدخّل اليدوي اللاحق، تفتح أخنوش مسافةً بين ما حدث وما نتذكّره عنه. وهنا، يصبح بناء الذكرى فعلًا لا يشترط أن تكون الذكرى صحيحة تمامًا كي تبقى وفية لما تمثّله.



Aassmaa Akhannouch
Les fiancés, 2026. Série « Un monde oublié »
Cyanotype viré et rehaussé à l'aquarelle
40 × 55 cm

عصماء أخنوش
« الخطيبان »، 2026، من سلسلة « عالم منسي »
سيانوتيب مُعالج ومُعزّز بالألوان المائية
40×55 سم



Aassmaa Akhannouch
Le goûter, 2026. Série « Un monde oublié »
Cyanotype viré et rehaussé à l'aquarelle
40 × 55 cm

عصماء أخنوش
« وجبة خفيفة »، 2026، من سلسلة « عالم منسي »
سيانوتيب مُعالج ومُعزّز بالألوان المائية
40×55 سم





Aassmaa Akhannouch
Un monde oublié, 2026. Série « Un monde oublié »
Cyanotype viré et rehaussé à l'aquarelle
40 × 55 cm

Aassmaa Akhannouch
La pâtisserie de la place, 2026.
Série « Un monde oublié »
Cyanotype viré et rehaussé à l'aquarelle
40 × 55 cm

عصماء أخنوش
« عالم منسي »، 2026. من سلسلة « عالم منسي »
سيانوتيب مُعالج ومُعزَّز بالألوان المائية
40×55 سم

عصماء أخنوش
« محل الحلويات في الساحة »، 2026
من سلسلة « عالم منسي »
سيانوتيب مُعالج ومُعزَّز بالألوان المائية
40×55 سم



Aassmaa Akhannouch
Le vieux port, 2026. Série « Un monde oublié »
Cyanotype viré et rehaussé à l'aquarelle
40 × 55 cm

عصماء أخنوش
« الميناء القديم »، 2026. من سلسلة « عالم منسي »
سيانوتيب مُعالج ومُعزَّز بالألوان المائية
40×55 سم

Chapitre II

Voir d'ailleurs

L'appartenance, dans le discours dominant, fonctionne comme un fait. On est d'un endroit, on y revient, on s'en réclame ou on s'en éloigne. Mais quand on a grandi entre des langues et des géographies, quand on a passé les étés au « bled » sans y être né, quand la diaspora pèse autant que l'origine, quand on revient au village sans pouvoir dire qu'on y est chez soi, l'appartenance cesse d'être un fait. Elle devient une question pratique. Depuis où je regarde ? Qu'est-ce que je peux dire de ce que je vois sans le confisquer ? Les œuvres réunies ici travaillent cette question depuis quatre positions distinctes. Le retrait, la distinction, le rêve, le don. Toutes refusent la même chose. Le regard qui prélève, qui classe, qui décide ce qui est authentique. Aucune ne regarde de haut. Aucune ne s'autorise du sang ou du sol. La certitude de l'appartenir, qu'on soit simplement quelque part, se déplace ici vers une autre exigence. Un regard qui ne possède pas ce qu'il aime. Une attention qui se tient en correspondance avec ce qu'elle voit, à distance, sans confondre la relation avec la propriété.

الفصل الثـــاني

الرؤية من منظور آخر

في الخطاب السائد، يُنظر إلى الانتماء بوصفه حقيقة ثابتة: ينتمي المرء إلى مكانٍ ما، ويعود إليه، ويعلن انتسابه إليه أو يبتعد عنه. لكن عندما ينشأ الإنسان بين لغات متعددة وجغرافيات مختلفة، وعندما يقضي عطل الصيف في الموطن الأصلي من دون أن يكون قد وُلد فيه، وعندما يكون أثر المهجر حاضرًا بقدر أثر الأصل، وعندما يعود المرء إلى القرية من دون أن يشعر بأنها موطنه تمامًا، لا يعود الانتماء أمرًا بديهيًا أو محسومًا. بل يتحوّل إلى سؤال دائم: من أي موقع أنظر؟ وما الذي يمكنني قوله عمّا أراه من دون أن أستأثر به أو أدّعي امتلاكه؟ تتناول الأعمال المعروضة هنا هذا السؤال من خلال أربعة مواقف مختلفة: الانسحاب، والتمييز، والحلم، والعطاء. وجميعها ترفض الأمر نفسه: النظرة التي تنتقي، وتُصنّف، وتقرّر ما هو أصيل وما هو غير أصيل. لا يتخذ أيٌّ منها موقعاً متعالياً، ولا تستمدّ مشروعيتها من رابطة الدم أو من الانتماء إلى الأرض. فهي ترتبط بأماكن وأشخاص وأشياء، من دون أن تخلط بين الارتباط بها وامتلاكها. وهنا لا يعود الانتماء، بمعنى أن يكون للمرء مكان ينتمي إليه ببساطة، أمرًا بديهيًا، بل يتحوّل إلى مطلب آخر: أن نهتمّ بما نحبّ ونعتني به، من دون أن ندّعي امتلاكه.



Anass Ouaziz
أنـس واعـزيـز

Ouaziz photographie les communautés amazighes du Haut Atlas, la région qu'on appelle Maghreb al aamiq, « Maroc profond », expression qui charrie autant l'éloignement que le mépris, et il en est lui-même, il pourrait donner les visages, raconter, expliquer, il choisit l'inverse, silhouettes, ombres, opacité, parce que l'opacité n'est pas obscurantisme mais dignité, le refus d'être réduit à l'intelligible, à l'assimilable, au consommable, c'est la position du photographe qui sait qu'être de la communauté ne donne pas le droit d'en livrer la chair. Ce qu'Ouaziz voit dans le Haut Atlas ce n'est pas l'exotisme que l'expression « Maroc profond » promet aux regards extérieurs, c'est une endurance pratiquée, l'hospitalité, la dignité, l'enracinement, même aux marges, et ses images gardent les scènes en relation les unes avec les autres, de sorte qu'elles résistent à l'extraction, résistent à la décontextualisation, résistent au regard qui consomme.

يصوّر أنس واعزيز المجتمعات الأمازيغية في الأطلس الكبير، في المنطقة التي يُشار إليها أحيانًا باسم «المغرب العميق»، وهي تسمية لا تحيل إلى البعد الجغرافي فحسب، بل تحمل أيضًا نظرة تختزل هذه المناطق في بعدها الهامشي أو البعيد. وينتمي الفنان نفسه إلى هذا المجال، وكان بإمكانه أن يكشف الوجوه، وأن يروي الحكايات، وأن يقدم الشروحات، لكنه اختار مسارًا مختلفًا. فصوره تقوم على الظلال والهيئات والعتمة المقصودة. غير أن هذه العتمة لا تعبّر عن رغبة في الإخفاء أو الغموض، بل عن موقف أخلاقي وجمالي في آن واحد. فهي ترفض اختزال الأشخاص فيما يمكن تفسيره بسهولة أو استيعابه أو استهلاكه بصريًا. ومن هذا المنطلق، يدرك واعزيز أن الانتماء إلى جماعة ما لا يمنحه الحق في كشف كل ما فيها أو تقديمها بوصفها مادة للنظر والاستهلاك. وما يراه الفنان في الأطلس الكبير ليس ذلك الطابع الغرائبي الذي توحي به عبارة «المغرب العميق» للعيون القادمة من الخارج، بل أشكالًا من الصمود اليومي، والضيافة، والكرامة، والتجذر في المكان، حتى في أكثر المناطق هامشية. لذلك تحافظ صوره على الروابط التي تجمع بين الأشخاص والأماكن واللحظات، فلا تُقدَّم بوصفها مشاهد منفصلة أو معزولة. وبهذا تقاوم الصور الاقتطاع من سياقها، وتقاوم تحويلها إلى موضوع للفرجة السريعة، وتقاوم النظرة التي تستهلك ما تراه بدل أن تنخرط في فهمه.





Anass Ouaziz
Two Men Walking Hand in Hand, Imilchil Market, 2024
Série « An Atlas Ode »
Impression jet d'encre sur papier
40 × 60 cm

Anass Ouaziz
Two Men Tea House, Imilchil Village, 2024
Série « An Atlas Ode »
Impression jet d'encre sur papier
60 × 75 cm

أنس واعزيز
« رجلان يسيران متشابكي الأيدي، سوق إميلشيل ». 2024
من سلسلة « أنشودة الأطلس »
طباعة نافثة للحبر على الورق
60×75 سم

أنس واعزيز
« مقهى الرجلين، قرية إميلشيل ». 2024
من سلسلة « أنشودة الأطلس »
طباعة نافثة للحبر على الورق
60×40 سم





Anass Ouaziz
Hand on Cane, Ijoukak Village, 2024
Série « An Atlas Ode »
Impression jet d'encre sur papier
40 × 50 cm

Anass Ouaziz
A Horse in the Landscape of Lake Tislit, Imilchil Region, 2024
Série « An Atlas Ode »
Impression jet d'encre sur papier
40 × 50 cm

أنس واعزيز
« يد على عصا، قرية إيجوكاك »، 2024
من سلسلة « أنشودة الأطلس »
طباعة نافثة للحبر على الورق
50×40 سم

أنس واعزيز
« حصان في مشهد بحيرة تسليت، منطقة إميلشيل »، 2024
من سلسلة « أنشودة الأطلس »
طباعة نافثة للحبر على الورق
50×40 سم



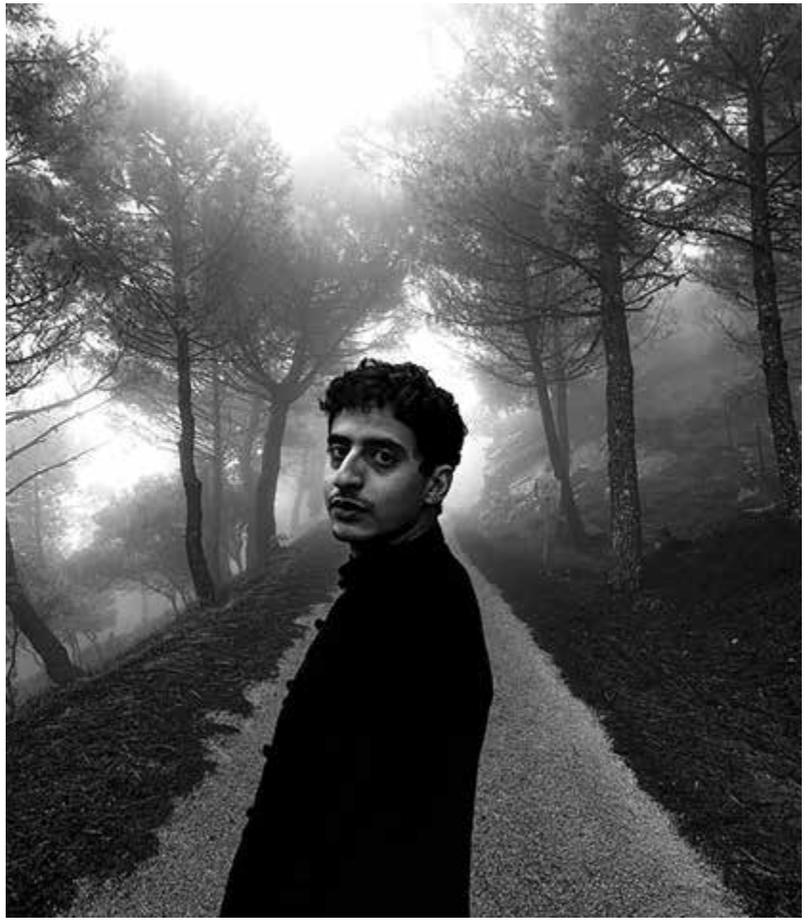
Anass Ouaziz
Two Women and a Child Traverse the Mountain of Ighil, 2024
Série « An Atlas Ode »
Impression jet d'encre sur papier
40 × 50 cm

Anass Ouaziz
A Boy Swims in the Tagleft River, 2024
Série « An Atlas Ode »
Impression jet d'encre sur papier
40 × 50 cm

أنس واعزيز
« امرأتان وطفل يعبرون جبل إغيل »، 2024
من سلسلة « أنشودة الأطلس »
طباعة نافثة للحبر على الورق
40×50 سم

أنس واعزيز
« صبي يسبح في نهر تاغلفت »، 2024
من سلسلة « أنشودة الأطلس »
طباعة نافثة للحبر على الورق
40×50 سم





Zakaria Wakrim

زكـريـــاء وكـريـــم

Deux séries en miroir. The Turista photographie les touristes en noir et blanc contrasté, selfies, postures, corps qui traversent les lieux sans jamais les habiter, qui consomment les différences sans jamais les rencontrer. Présence humaine qui documente son propre passage sans se rendre compte qu'elle ne passe pas. Amoudou, qui en tachelhit ne désigne pas le voyage moderne mais le mouvement comme manière d'être nomade, ancestrale, sans destination, photographie les sentiers, les montagnes, les routes par lesquelles les peuples ont toujours circulé. Wakrim insiste sur le fait que ce mot a plus à voir avec le concept d'un voyage-vie, se déplacer comme un nomade, chercher un sentier où l'on puisse trouver un certain sens de l'être. On distingue deux gestes que la langue confond. Voyager comme on prélève, et voyager comme on traverse. Voir d'ailleurs, trier dans le mot voyage ce qui mérite d'y rester.

يقيم زكرياء وكريم حوارًا بصريًا بين سلسلتين متقابلتين؛ في «ذا توريستا أو السائح»، يصوّر السائح بالأبيض والأسود ذي التباين الحاد: صور سيلفي، ووضعيات متكررة، وأجساد تعبر الأماكن من دون أن تسكنها حقًا، وتستهلك الاختلافات بصريًا من دون أن تلتقي بها أو تعيشها. حضور بشري يوثّق مروره باستمرار، من غير أن ينتبه إلى أنه لا يعبر المكان بقدر ما يظل على سطحه. أما «أمودو»، وهي كلمة في تاشلحيت لا تدل على السفر بمعناه الحديث، بل على الحركة بوصفها نمط عيش وترحالًا متوارثًا لا تحكمه وجهة محددة، فتُصوِّر المسالك والجبال والطرق التي عبرتها الجماعات البشرية على مرّ الزمن. ويؤكد وكريم أن هذا المفهوم أقرب إلى فكرة «رحلة الحياة»، أي التنقل بوصفه طريقة للوجود في العالم، والبحث عن مسار يمكن للمرء أن يجد فيه معنى لحضوره وعلاقته بالمكان. ويكشف العمل عن تمييز بين ممارستين تجمعهما اللغة تحت كلمة واحدة هي «السفر»: السفر بوصفه اقتطاعا واستهلاكاً، والسفر بوصفه عبورًا ومرافقةً للطريق. وهنا، تعني الرؤية من مكان آخر إعادة النظر في معنى السفر نفسه، والتمييز بين ما يستحق أن يبقى جزءًا منه وما لا يستحق ذلك.



Zakaria Wakrim
Sans titre, 2013
Série « Amoudou »
Photographie numérique, impression jet d'encre sur papier
60 × 40 cm

Zakaria Wakrim
Sans titre, 2012
Série « Amoudou »
Photographie numérique, impression jet d'encre sur papier
60 × 40 cm

زكرياء وكريم
« بدون عنوان »، 2013
من سلسلة « أمودو »
تصوير فوتوغرافي رقمي، طباعة نافثة للحبر على الورق
60×40 سم

زكرياء وكريم
« بدون عنوان »، 2012
من سلسلة « أمودو »
تصوير فوتوغرافي رقمي، طباعة نافثة للحبر على الورق
60×40 سم











Zakaria Wakrim
Sans titre, 2019
Série « The Turista »
Photographie numérique, impression jet d'encre sur papier
60 × 40 cm

زكرياء وكريم
« بدون عنوان »، 2019
من سلسلة « التوريستا »
تصوير فوتوغرافي رقمي، طباعة نافثة للحبر على الورق
60×40 سم

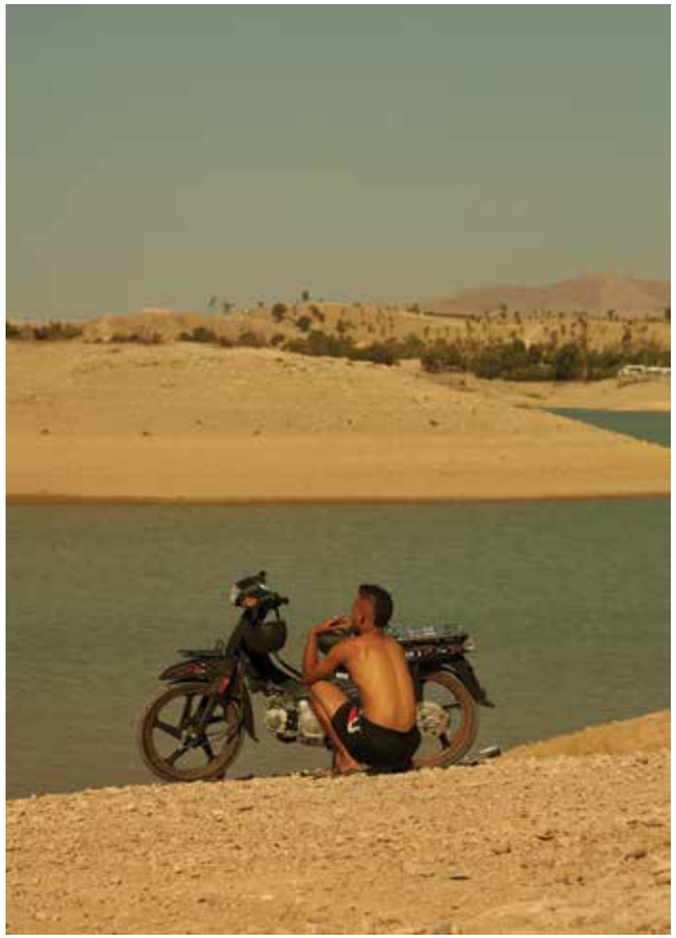


Mounir Raji

منير راجي

Ce que Raji photographie c'est un Maroc qui n'existe pas. Ou qui n'existe que dans la tête de ceux qui n'y vivent plus, ce pays fabriqué par l'absence, idéalisé pendant onze mois et retrouvé en juillet comme un rêve dont on aurait gardé la chaleur. Le projet tout entier tient dans cet écart entre l'image qu'on porte en soi d'un lieu et ce que ce lieu est quand on y retourne. Raji habite cet écart sans le résoudre. Il sait que la chaleur du souvenir embellit, que le regard diasporique romanticise ce qu'il touche, que le petit écran posé sur une commode trop massive dans une chambre aux murs bruts est à la fois un constat et une tendresse, que les hommes en djellaba debout sur des parpaings de chantier occupent un espace qui n'appartient à aucune catégorie claire. Ses images ne corrigent pas l'idéalisation. Elles ne la dénoncent pas non plus. Elles la regardent en face, avec une lucidité douce qui est peut-être la seule honnêteté possible quand on photographie un pays qu'on aime depuis un rêve.

ما يصوره منير راجي هو مغرب لا وجود له، أو لا يوجد إلا في مخيلة أولئك الذين غادروه وعاشوا بعيدًا عنه. إنه ذلك المغرب الذي تشكل من الغياب، ونضج في الخيال طوال أشهر السنة، ثم استُعيدَ في الصيف كما يُستعاد حلم احتفظ بحرارته رغم مرور الوقت. ويكمن المشروع في هذه الفجوة بين الصورة التي نحملها في داخلنا عن مكان ما، وبين ما نجده حين نعود إليه. ولا يسعى راجي إلى تجاوز هذه الفجوة أو حلّها، بل يختار الإقامة فيها. فهو يدرك أن الذاكرة تضفي على الأشياء قدرًا من الجمال، وأن نظرة أبناء الهجرة إلى الوطن كثيرًا ما تكسو الواقع بمسحة من الحنين. فالتلفاز الصغير الموضوع فوق خزانة ضخمة في غرفة ذات جدران عارية، أو الرجال الواقفون بجلاليبهم فوق أكوام من القوالب الإسمنتية، هي مشاهد تجمع بين ملاحظة دقيقة للواقع ونظرة مشبعة بالمودة والحنين، وتشغل فضاءً يصعب إدراجه ضمن تصنيفات واضحة أو نهائية. ولا تحاول صور راجي تصحيح هذه المثالية أو التخفيف منها، كما أنها لا تتعامل معها بوصفها وهمًا ينبغي فضحه، بل تنظر إليها مباشرة بقدر من الصفاء والوعي الهادئ. وربما تكمن صدقية هذه الأعمال في هذا الموقف تحديدًا: في الاعتراف بأننا حين نصور بلدًا أحببناه طويلًا من مسافة الغياب، فإن الحلم يصبح جزءًا من الحقيقة نفسها.



Mounir Raji
Guy Smoking, 2017
Série « DreamLand »
Impression jet d'encre sur papier
50 × 35 cm

Mounir Raji
Three Men in Jellaba, 2017
Série « DreamLand »
Impression jet d'encre sur papier
50 × 35 cm



منير راجي
« رجل يدخن »، 2017
من سلسلة « أرض الأحلام »
طباعة نافثة للحبر على الورق
35×50 سم

منير راجي
« ثلاثة رجال بالجلباب »، 2017
من سلسلة « أرض الأحلام »
طباعة نافثة للحبر على الورق
35×50 سم







Mounir Raji
Television, 2019
Série « DreamLand »
Impression jet d'encre sur papier
50 × 35 cm

Mounir Raji
Agdz Landscape I & II, 2017
Série « DreamLand »
Impression jet d'encre sur papier
75 × 50 cm

منير راجي
« تلفاز »، 2019
من سلسلة « أرض الأحلام »
طباعة نافثة للحبر على الورق
50×35 سم

منير راجي
« منظر أكدز ا و ا ا »، 2017
من سلسلة « أرض الأحلام »
طباعة نافثة للحبر على الورق
75×50 سم



Badr El Hammami
بدر الحمامي

El Hammami invite des personnes de la diaspora amazighe à Marseille et au Maroc à venir avec un objet qui porte une histoire, un mahraz, un bijou, un foulard, un vinyle, une vieille photographie. Il les photographie tenant l'objet en noir et blanc. Il leur donne ensuite ce tirage unique. Puis il les photographie à nouveau tenant leur propre portrait. Ce qui s'expose c'est le circuit complet du geste, les participants qui tiennent leur propre image et les objets sur fond blanc. L'œuvre est un échange, un protocole de transmission, un don qui circule, un refus de l'autorité du photographe en redonnant à celui qui est regardé sa part de l'image.

يدعو بدر الحمامي أفرادًا من الجالية الأمازيغية في مرسيليا والمغرب إلى الحضور وهم يحملون غرضًا يرتبط بقصة شخصية: مهرّازًا، أو قطعة حلي، أو وشاحًا، أو أسطوانة فينيل، أو صورة قديمة. ويقوم بتصويرهم بالأبيض والأسود وهم يحملون هذا الغرض، ثم يُهديهم هذه الطبعة الفوتوغرافية الوحيدة. بعد ذلك، يعود ليصورهم مرة أخرى وهم يحملون صورتهم الخاصة. وما يُعرض هنا ليس الصور الأصلية فحسب، بل المسار الكامل لهذا التبادل: المشاركون وهم يحملون صورهم بأيديهم، والأشياء التي جلبوها معروضة منفردة على خلفية بيضاء. فالعمل ليس مجرد مجموعة من الصور، بل هو فعل تبادل ونقل للذاكرة، ومسارٌ تتداول من خلاله القصص والصور بين الأشخاص. ومن خلال هذا الإجراء، يعيد الحمامي جزءًا من الصورة إلى أصحابها، فيتخلى عن موقع المصور بوصفه صاحب السلطة الوحيدة على الصورة، ويفسح المجال لعلاقة أكثر تشاركًا بين من يلتقط الصورة ومن يظهر فيها.











Toutes les images :
Badr El Hammami
Sans titre, 2021–2023
Série « Entre nos mains »
Photographie argentique, tirage jet d'encre
40 × 50 cm

جميع الصور:
بدر الحمامي
« بدون عنوان »، 2021 - 2023
من سلسلة « بين أيدينا »
تصوير فوتوغرافي فضي، طباعة نافثة للحبر
40×50 سم

Chapitre III

Le pays inachevé

Le progrès se raconte comme une ligne, on part d'un point, on en vise un autre, on construit, on développe, on arrive, et cette ligne est la grammaire officielle des nations en construction, projet, étape, livraison, résultat, sauf qu'au Maroc, comme dans beaucoup de pays qui ont hérité d'une modernité importée puis interrompue puis reprise puis interrompue encore, ce qu'on rencontre n'est presque jamais la ligne mais ce qu'elle laisse de côté, l'eau qui s'épuise, les villages que les hommes ont quittés et que les femmes gardent, les villes suspendues entre catastrophe et beauté, les décharges où la modernité entasse ce qu'elle n'a pas su absorber. Ce qui rassemble ces images c'est une temporalité partagée, celle d'un présent qui n'avance plus tout à fait et qui ne recule pas non plus, et la certitude du progrès, qu'on construit pour aboutir, y rencontre son envers patient, parce que ce qui se révèle dans ces images n'est pas l'échec d'un projet mais la révélation d'un état, le pays ne finit pas, il vit dans la suspension, et cette suspension produit ses propres formes, ses propres économies, ses propres habitants.

الفصل الثالث

البلد غير المكتمل

يُنظر إلى التقدم غالبا على أنه خط مستقيم: نقطةُ بداية تقود إلى نقطة وصول، نبني خلالها ونطوّر ونبلغ الغاية المنشودة. وهذا هو النهج الرسمي للمجتمعات الساعية إلى البناء والتنمية: مشروع، مرحلة، إنجاز، نتيجة. غير أنّ ما نصادفه في المغرب، كما في كثير من البلدان التي ورثت حداثةً جاءت من الخارج، ثم تعثّرت، واستؤنفت، ثم تعثّرت من جديد، ليس هذا الخط المستقيم في الغالب، بل ما يتركه خلفه : مياه آخذة في النضوب، وقرى غادرها الرجال وبقيت النساء يحافظن عليها، ومدن معلّقة بين الكارثة والجمال، ومطارح تتراكم فيها الأشياء التي أنتجتها الحداثة من دون أن تجد لها مكانًا داخل وعودها.

ما يجمع هذه الصور الفنية هو اهتمامها بزمنٍ مشترك: زمن حاضر يبدو وكأنه عالق، فلا هو يتقدّم نحو غاية واضحة ولا هو يعود إلى الوراء. وهنا تبرز حدود فكرة التقدّم، القائمة على الاعتقاد بأن البناء والتطوير يقودان دائمًا إلى نتيجة نهائية. فما تكشفه هذه الصور ليس فشل مشروعٍ ما، بل واقعًا قائمًا بذاته. فالبلد لا يتجه نحو اكتمال نهائي، بل يعيش في حالة من الانتظار المستمر. ومن هذا الانتظار تنشأ أشكال جديدة للحياة، بأنماطها الاقتصادية الخاصة، وطرائقها الخاصة في السكن والعيش.



Iman Zaoin
إيمـان الـــزويـن

Les images de Zaoin fonctionnent comme des révélateurs de ce que la ligne du progrès produit en restes. À Essaouira, la décharge à ciel ouvert connue sous le nom de Jotiya, « la ferraille », abrite toute une société que la modernité n'a pas prévue. Zaoin dit qu'elle a photographié avec l'aspiration de représenter une société paria dans sa propre beauté. Les deux images sélectionnées, une mule et une motocyclette en composition miroir, fonctionnent comme un condensé de cette économie des restes où le vivant s'organise dans ce que le progrès a déclaré obsolète. Ses images de Tafedna déplacent cette question vers les villages vidés par l'exode rural. L'image des enfants qui plongent depuis les débris d'un pont condense en un seul cadre la temporalité de ce chapitre, l'infrastructure qui s'effondre et l'enfance qui continue, la ruine qui devient plongeoir. La palmeraie dans la brume matinale ressemble à un seuil vers un endroit qui n'existe peut-être plus.

تكشف أعمال إيمان الزوين ما يخلفه نهج التقدم وراءه من بقايا وفراغات. ففي الصويرة، تحتضن «الجوطية»، وهي فضاء مفتوح يُعرف أيضًا باسم «الخردة»، مجتمعًا كاملًا لم يكن حاضرًا في تصوّرات الحداثة ووعودها. وتوضح الفنانة أنها صوّرت هذا المكان انطلاقًا من رغبة في إظهار جمال مجتمع يعيش على هامش السرديات السائدة. وتختزل الصورتان المختارتان، لبغلة ودراجة نارية في تشكيل متقابل، هذا الاقتصاد الذي ينشأ من البقايا، حيث يجد الناس سبلًا للعيش وسط الأشياء التي اعتُبرت متجاوزة أو فقدت قيمتها. أما في سلسلة «تافضنا»، فتنتقل هذه الأسئلة إلى القرى التي أفرغتها الهجرة القروية من سكانها. وتلخّص صورة الأطفال الذين يقفزون من بقايا جسر متهالك الزمن الذي يشكّل محور هذا الفصل: بنية تحتية تتداعى، وحياة تستمر رغم ذلك، وأطلال تتحوّل إلى فضاء للعب. أما واحة النخيل التي يلفّها ضباب الصباح فتبدو كأنها تقف على عتبة مكان قد يكون ما زال حاضرًا، أو ربما بدأ يختفي بالفعل.





Iman Zaoin
Kids Diving near the Debris of a Bridge, 2022
Série « Tafedna »
Impression jet d'encre sur papier
40 × 50 cm

Iman Zaoin
On a Misty Morning, 2022
Série « Tafedna »
Impression jet d'encre sur papier
40 × 50 cm

إيمان الزوين
« أطفال يغطسون بالقرب من حطام جسر »، 2022
من سلسلة « تافضنا »
طباعة نافثة للحبر على الورق
40×50 سم

إيمان الزوين
« في صباح ضبابي »، 2022
من سلسلة « تافضنا »
طباعة نافثة للحبر على الورق
40×50 سم





Iman Zaoin
Sans titre, 2022
Série « Jotiya »
Impression jet d'encre sur papier
40 × 60 cm

إيمان الزوين
« بدون عنوان »، 2022
من سلسلة « جوطية »
طباعة نافثة للحبر على الورق
40×60 سم



Souki Belghiti
سـوكي بلغيـــتي

Belghiti photographie une ville suspendue entre catastrophe imminente et beauté hantée, les images pourraient venir du futur proche. Elle dit de son travail qu'il est à la fois une capsule temporelle et une errance urbaine mélancolique, fragmentaire, énigmatique, dystopique, qu'il parle de deuil et de promesses non tenues et qu'il pourrait quand même vous arracher un sourire. C'est cette coexistence du sourire et de l'effondrement qui fait la force du travail, cette façon de capter les émotions complexes que suscite l'enchevêtrement de brutalité, de fragilité et d'absurde, la beauté inquiétante de notre époque.

تصوّر سوكي بلغيتي مدينةً تبدو معلّقة بين كارثة وشيكة وجمالٍ تسكنه الهواجس، حتى إن صورها قد تبدو وكأنها آتية من مستقبل قريب. وتصف الفنانة عملها بأنه يجمع بين كونه كبسولة زمنية وتجوالًا حضريًا مشبعًا بالشجن، يتشكّل من شذرات ومشاهد غامضة تستحضر عوالم يسودها القلق والاضطراب. وهو عمل يتناول الحداد والوعود التي لم تتحقق، لكنه لا يخلو مع ذلك من لحظات خفيفة قد تنتزع من المتلقي ابتسامة مفاجئة. وتكمن قوة هذه الأعمال في هذا التعايش بين الابتسامة والانهيار، وفي قدرتها على التقاط المشاعر المركّبة التي تولّدها هشاشة عالمنا المعاصر وقسوته وعبثيته في آنٍ واحد. ومن خلال هذا التداخل بين الجمال والاضطراب، تكشف بلغيتي عن ذلك الجانب المقلق من عصرنا، حيث يتجاور الأمل والانكسار داخل المشهد نفسه.



Souki Belghiti
The Promise
Série « When We Walked on Thin Air »
Impression jet d'encre sur papier
50 × 75 cm

سوكي بلغيتي
« الوعد »
من سلسلة « حين مشينا فوق الهواء »
طباعة نافثة للحبر على الورق
50×75 سم



Souki Belghiti
Before the Fall
Série « When We Walked on Thin Air »
Impression jet d'encre sur papier
40 × 60 cm

سوكي بلغيتي
« قبل السقوط »
من سلسلة « حين مشينا فوق الهواء »
طباعة نافثة للحبر على الورق
40×60 سم



Souki Belghiti
Made of Sand
Série « When We Walked on Thin Air »
Impression jet d'encre sur papier
50 × 75 cm

سوكي بلغيتي
« مصنوع من الرمل »
من سلسلة « حين مشينا فوق الهواء »
طباعة نافثة للحبر على الورق
50×75 سم



Souki Belghiti
Frontier
Série « Surveillance »
Impression jet d'encre sur papier
40 × 60 cm

سوكي بلغيتي
« الحدود »
من سلسلة « المراقبة »
طباعة نافثة للحبر على الورق
40×60 سم



Malik Nejmi
مـالـك نـجمـي

Boudlel est un travail photographique au long cours réalisé à Nouasser, village du sud marocain où vivait le grand-père paternel de Nejmi. Le titre vient d'une source d'eau que les villageois appellent « l'eau des français », vestige d'un système d'irrigation colonial. Cette infrastructure devient le point d'entrée du projet, qui recadre l'espace d'origine comme espace de soin et de réparation pour ceux qui sont nés en diaspora. Nejmi utilise la photographie comme langue de communication et de résistance. Ses images renversent les codes colorimétriques de la photographie coloniale pour raconter la fin d'un écosystème, la disparition de l'eau, la sécheresse avancée, les femmes qui traversent maintenant vers l'Espagne pour les saisons des fraises laissant les enfants aux grand-mères, écho inversé de l'exil du père. Lors de son dernier passage, le plus vieil homme du village lui racontait qu'il se levait chaque matin pour aller vérifier que l'eau était bien revenue.

يمثّل «بودلّل» مشروعًا فوتوغرافيًا طويل الأمد أنجزه مالك نجمي في النواصر، القرية الواقعة في جنوب المغرب والتي عاش فيها جدّه من جهة الأب. ويستمد العمل عنوانه من نبع ماء يطلق عليه سكان القرية اسم «ماء الفرنسيين»، وهو أحد بقايا نظام ريّ أُنشئ خلال فترة الحماية. وتشكّل هذه البنية التحتية نقطة انطلاق المشروع، الذي يعيد النظر إلى مكان الأصل بوصفه فضاءً للعناية والترميم بالنسبة إلى أبناء الهجرة والشتات. ويستخدم نجمي الفوتوغرافيا بوصفها لغة للتواصل وأداة للمقاومة في آنٍ واحد. فمن خلال قلب التدرّجات اللونية المألوفة في الصور الاستعمارية، يروي قصة نظام بيئي آخذ في التلاشي: مياه تتناقص، وجفاف يتفاقم، وتحوّلات عميقة تطال حياة السكان. كما يوثّق حياة نساء أصبحن اليوم يعبرن إلى إسبانيا للعمل في مواسم جني الفراولة، تاركات أطفالهن في رعاية الجدّات، في مشهد يعكس بصورة معكوسة تجربة هجرة الآباء في السابق. وخلال إحدى زياراته الأخيرة، روى له أكبر رجال القرية سنًّا أنه كان يستيقظ كل صباح ليذهب ويتأكد من أن الماء قد عاد إلى مجراه. وتختزل هذه الحكاية البسيطة جوهر العمل بأكمله: انتظارٌ يوميّ لمورد يتراجع، وذاكرة جماعية تحاول التمسك بما يتلاشى أمامها.

















Toutes les images :
Malik Nejmi
Sans titre, 2018–2023
Série « Boudlel »
Photographie d'après négatif 6 × 7 cm,
impression jet d'encre sur papier
52 × 42 cm

جميع الصور:
مالك نجمي
« بدون عنوان »، 2018 - 2023
من سلسلة « بودلل »
صورة فوتوغرافية انطلاقاً من نيغاتيف 6 × 7 سم،
طباعة نافثة للحبر على الورق
42×52 سم

Chapitre IV

Le seuil du visible

Voir n'est pas un acte neutre. C'est la dernière certitude, la plus discrète, celle qui fait croire que l'image montre, que la photographie documente, que ce qu'on perçoit est ce qui est. Tout ce que l'exposition a traversé jusqu'ici, les souvenirs composés, les appartenances recomposées, les promesses suspendues, a franchi un dispositif optique avant de devenir visible. La caméra n'est pas une fenêtre. L'image qui parvient au visiteur a toujours déjà été filtrée, cadrée, altérée. Ce chapitre s'arrête sur ce seuil. Il rend visibles les dispositifs eux-mêmes, la vitre, le masque, la chimie, et montre que ces médiations ne sont pas des obstacles à la vision claire. Elles sont la condition permanente du voir. Il n'y a pas de vision sans écran.

La certitude la plus tenace de toutes, celle qui sépare le réel de sa représentation, celle qui fait croire que voir c'est savoir, se révèle ici comme une porosité. Quelque chose passe, quelque chose est retenu, quelque chose est coloré. Toutes les certitudes traversées en amont, garder, appartenir, progresser, ont elles aussi franchi cette porosité avant de devenir des évidences. Voir au travers plutôt que voir clair.

الفصل الرابع

عتبة المرئي

ليست الرؤية فعلًا محايدًا، فهي آخر المسلّمات وأكثرها خفاءً، تلك التي تجعلنا نعتقد أن الصورة تُظهر، وأن التصوير الفوتوغرافي يوثّق، وأن ما ندركه هو ما يوجد بالفعل. وكل ما مرّ به هذا المعرض حتى الآن، من ذكريات أُعيد بناؤها، وانتماءات أُعيد تشكيلها، ووعود بقيت معلّقة، قد عبر أولًا عبر جهاز بصري قبل أن يصبح مرئيًا. فالكاميرا ليست نافذة تُطلّ مباشرة على العالم، والصورة التي تصل إلى المتلقي تكون خضعت بالفعل لعمليات من الاختيار والتأطير والتحويل. ويتوقّف هذا الفصل عند هذه العتبة تحديدًا، فيجعل الوسائط نفسها موضوعًا للرؤية: الزجاج، والحاجب، والكيمياء الفوتوغرافية. وهو لا يتعامل مع هذه الوسائط بوصفها عوائق تحول دون رؤية واضحة، بل بوصفها الشروط التي تجعل الرؤية ممكنة أصلًا. فلا وجود لرؤية من دون وسيط. وهنا تكشف أكثر المسلّمات رسوخًا عن طبيعتها الهشّة: تلك التي تفصل بين الواقع وتمثيله، وتجعلنا نعتقد أن الرؤية تعني المعرفة. فما يظهر هنا هو أن العلاقة بينهما ليست فاصلة أو محكمة، بل مسامية. شيءٌ يمرّ، وشيءٌ يبقى، وشيءٌ يتلوّن. وجميع المسلّمات التي مررنا بها سابقًا، الحفظ، والانتماء، والتقدّم، عبرت هي الأخرى هذه المسامية قبل أن تتحوّل إلى حقائق بديهية. أن نرى من خلال الأشياء بدل أن نرى بوضوحٍ تام؛ تلك هي الفكرة التي يختتم بها المعرض مساره.



Mehdi Ait El Mellali
مهـدي آيـت المـلالي

Ait el Mallali photographie à travers la vitre dépolie d'un abribus abandonné. La vitre est le sujet. Elle s'interpose entre l'œil et le monde, transforme les passants en silhouettes, les corps en ombres, les individus en présences anonymes. Ce qui se joue dans cette interposition est exactement la question de ce chapitre, qu'est-ce qui arrive à la vision quand on prend au sérieux l'écran qui la rend possible. Ait el Mallali dit de son travail qu'il dessine un éloge subtil et intime de l'anonymat, que la texture du verre crée l'illusion d'un autre monde dans notre monde, une mise en abyme sensorielle et poétique qui offre un espace qui attend et tire sa vie de chaque passant. La vitre donne à voir ce que la vision directe ne montre pas, la forme pure du passage, la silhouette comme condition du présent.

يصوّر مهدي آيت الملالي العالم من خلال الزجاج المعتم لموقف حافلات مهجور. غير أن موضوع العمل ليس المكان بحدّ ذاته، بل هذا الزجاج الذي يتوسّط العلاقة بين العين والعالم. فهو يحوّل المارّة إلى ظلال، والأجساد إلى هيئات مبهمة، والأفراد إلى حضور مجهول الهوية. وما يحدث داخل هذه المسافة الفاصلة هو جوهر السؤال الذي يطرحه هذا الفصل: ماذا يحدث للرؤية حين نلتفت إلى الوسيط الذي يجعلها ممكنة؟ يصف آيت الملالي عمله بأنه احتفاء هادئ وحميمي بالمجهولية، حيث يخلق ملمس الزجاج ووظيفته البصرية إحساسًا بوجود عالم آخر داخل عالمنا. ومن خلال هذه التجربة الحسية والشاعرية، يتحوّل موقف الحافلات إلى فضاء ينتظر ويستمدّ حيويته من كل عابر يمرّ به. وهكذا لا يكشف الزجاج ما تخفيه الرؤية المباشرة فحسب، بل يمنحنا إمكانية تأمّل العبور ذاته في صورته الأكثر اختزالًا، حيث تغدو الهيئة العابرة التعبير الأوضح عن هشاشة الحضور الإنساني وطبيعته المؤقتة.





Mehdi Ait El Mallali
Blur 14, 2022
Série « Blur »
Tirage baryte sur papier Canson Platine Fibre Rag
60 × 45 cm
Réalisé avec le soutien de fondation Montresso

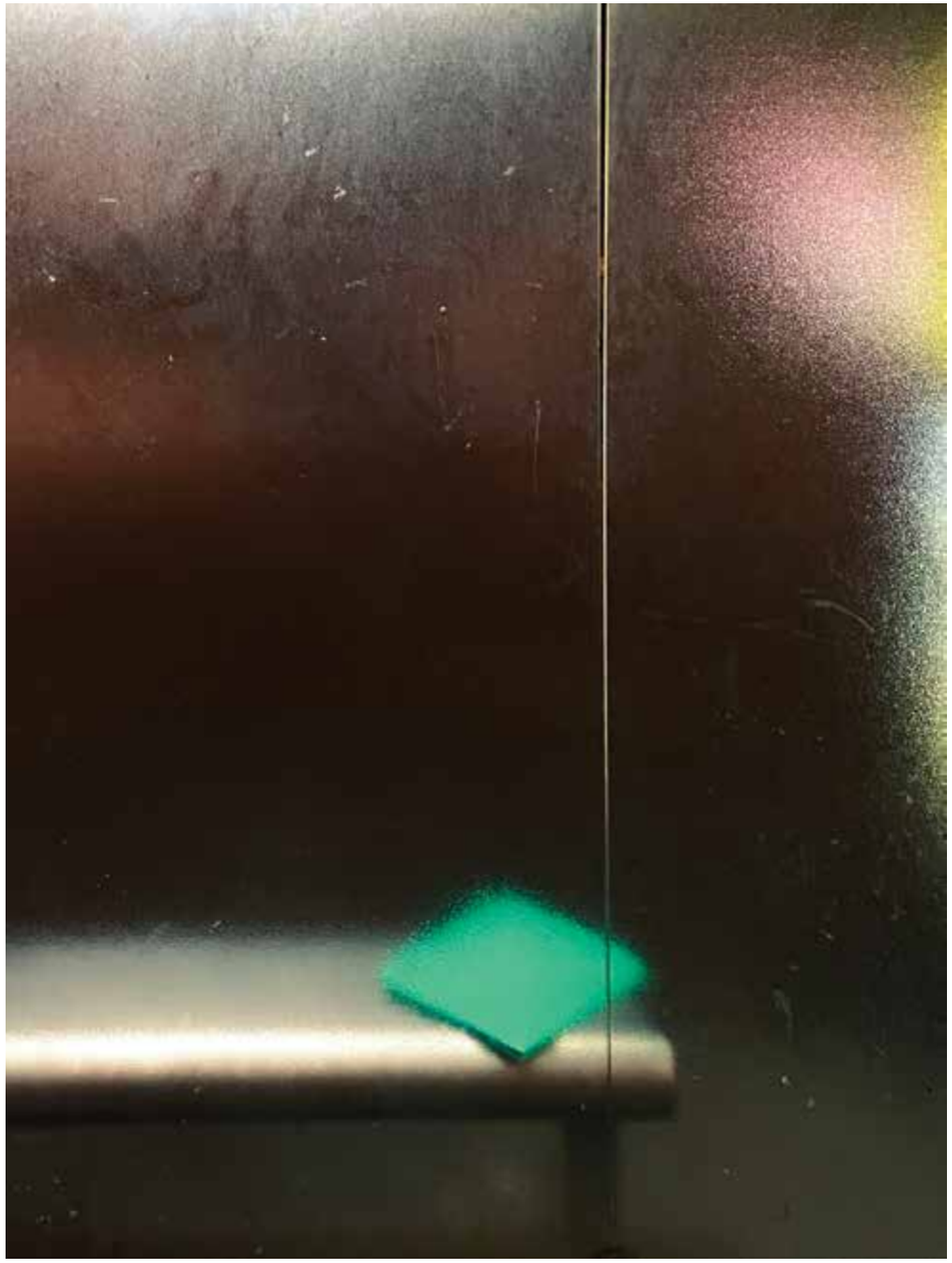
Mehdi Ait El Mallali
Blur 10, 2022
Série « Blur »
Tirage baryte sur papier Canson Platine Fibre Rag
60 × 45 cm
Réalisé avec le soutien de fondation Montresso

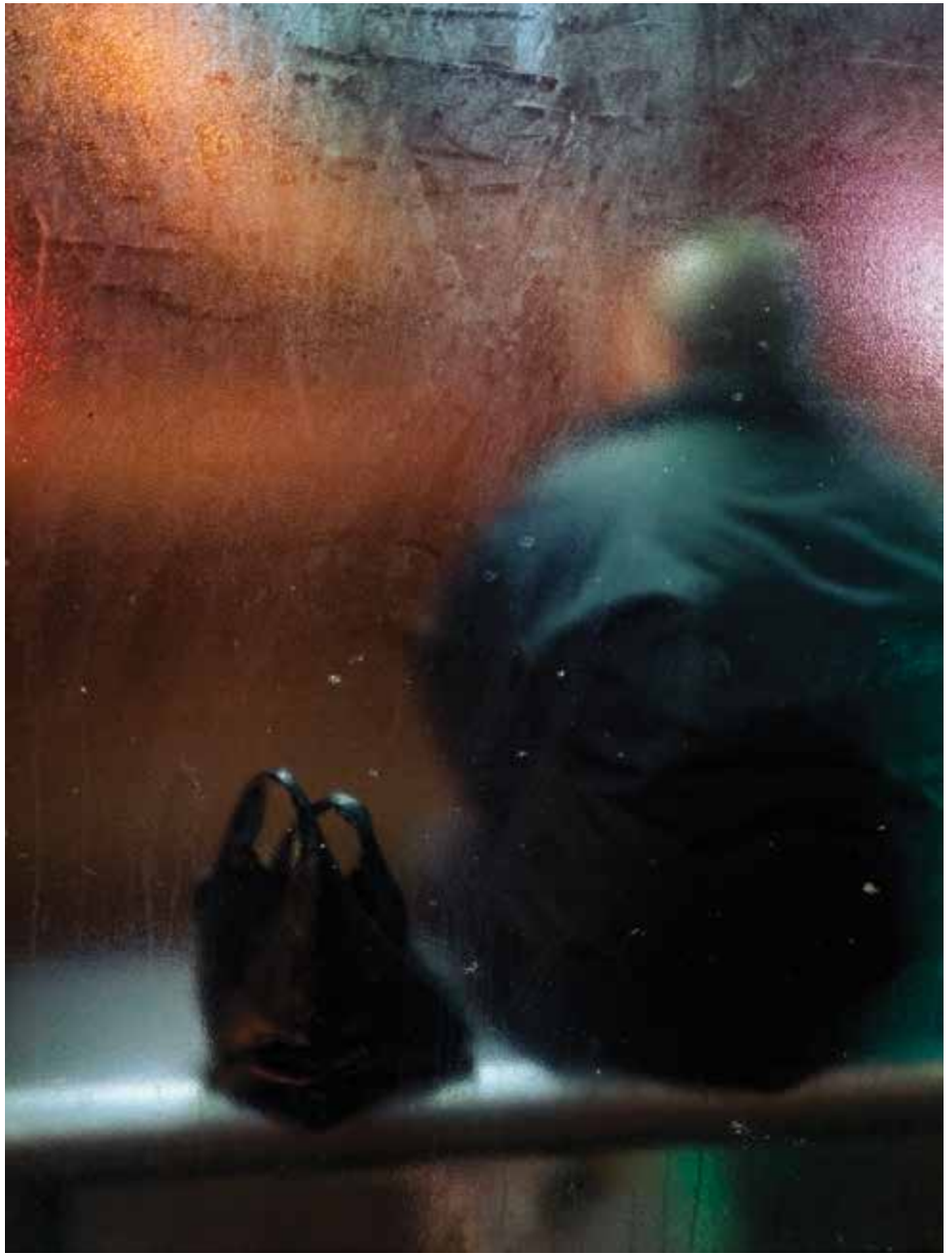
Mehdi Ait El Mallali
Blur 05, 2022
Série « Blur »
Tirage baryte sur papier Canson Platine Fibre Rag
60 × 45 cm
Réalisé avec le soutien de fondation Montresso

مهدي آيت الملالي
« ضبابية 14 »، 2022
من سلسلة « ضبابية »
طباعة باريتا على ورق كانسون بلاتين فايبر راغ
45×60 سم
أنجز بدعم من مؤسسة مونتريسو

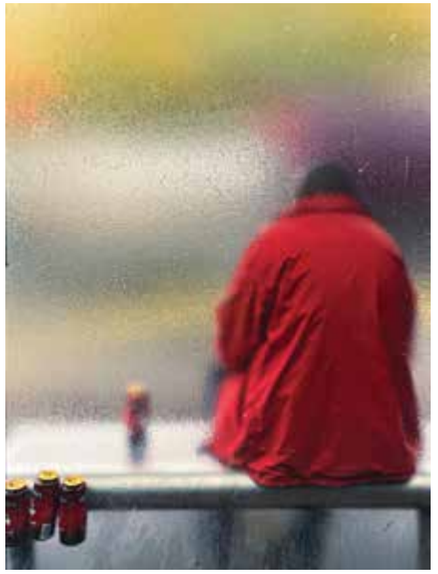
مهدي آيت الملالي
« ضبابية 10 »، 2022
من سلسلة « ضبابية »
طباعة باريتا على ورق كانسون بلاتين فايبر راغ
45×60 سم
أنجز بدعم من مؤسسة مونتريسو

مهدي آيت الملالي
« ضبابية 05 »، 2022
من سلسلة « ضبابية »
طباعة باريتا على ورق كانسون بلاتين فايبر راغ
45×60 سم
أنجز بدعم من مؤسسة مونتريسو









Mehdi Ait El Mallali
Blur 01, 2022
Série « Blur »
Tirage baryte sur papier Canson Platine Fibre Rag
60 × 45 cm
Réalisé avec le soutien de fondation Montresso

Mehdi Ait El Mallali
Blur 11, 2022
Série « Blur »
Tirage baryte sur papier Canson Platine Fibre Rag
60 × 45 cm
Réalisé avec le soutien de fondation Montresso

Mehdi Ait El Mallali
Blur 04, 2022
Série « Blur »
Tirage baryte sur papier Canson Platine Fibre Rag
60 × 45 cm
Réalisé avec le soutien de fondation Montresso

مهدي آيت الملالي
« ضبابية 01 »، 2022
من سلسلة « ضبابية »
طباعة باريتا على ورق كانسون بلاتين فايبر راغ
45×60 سم
أنجز بدعم من مؤسسة مونتريسو

مهدي آيت الملالي
« ضبابية 11 »، 2022
من سلسلة « ضبابية »
طباعة باريتا على ورق كانسون بلاتين فايبر راغ
45×60 سم
أنجز بدعم من مؤسسة مونتريسو

مهدي آيت الملالي
« ضبابية 04 »، 2022
من سلسلة « ضبابية »
طباعة باريتا على ورق كانسون بلاتين فايبر راغ
45×60 سم
أنجز بدعم من مؤسسة مونتريسو



Mounir Fatmi

منـــير فـــاطمـــي

Vision périphérique, quatre autoportraits. Face, dos, profil droit, profil gauche. Fatmi tient à hauteur des yeux un grand rapporteur d'angle blanc percé de deux ouvertures par lesquelles ses yeux restent visibles. L'instrument scientifique devient masque. Le masque devient instrument. La vision périphérique désigne ce qu'on perçoit en dehors du point de focalisation, les mouvements, les présences, l'état général de l'environnement. L'œuvre en fait une éthique du regard. Le jeu de travestissement qui constitue son principe inverse les positions du spectateur et de l'artiste. Le spectateur qui regarde l'artiste est regardé en retour par des yeux qui voient plus large que lui. The Human Factor, vidéo expérimentale de 2018, déconstruit L'Inhumaine de Marcel L'Herbier (1923) et aborde l'Exposition coloniale de Paris de 1931. Le regard colonial, sa machinerie spectaculaire, son pouvoir de trier entre ce qui regarde et ce qui est regardé.

تتكوّن الرؤية المحيطية من أربعة بورتريهات ذاتية بالأبيض والأسود: من الأمام، ومن الخلف، ومن الجانب الأيمن، ومن الجانب الأيسر. يحمل منير فاطمي على مستوى عينيه منقلةً بيضاء كبيرة تتوسطها فتحتان تبقيان عينيه مرئيتين. وهكذا يتحوّل الجهاز العلمي إلى قناع. ويتحوّل القناع بدوره إلى أداة للرؤية. وتشير الرؤية المحيطية إلى ما ندركه خارج نقطة التركيز المباشر؛ إلى الحركات والحضور والحالة العامة للبيئة المحيطة. ويحوّل فاطمي هذا المفهوم إلى دعوة لإعادة التفكير في طريقة نظرنا إلى العالم. فالتنكر البصري الذي يقوم عليه العمل يعكس العلاقة المعتادة بين الفنان والمتلقي؛ فالزائر الذي ينظر إلى الفنان يجد نفسه، في المقابل، تحت نظر عينين تتجاوزان حدود الرؤية المباشرة وتنفتحان على ما يوجد في الهوامش. وفي شريط الفيديو التجريبي «العامل البشري» الذي أنجز سنة 2018 يفكك فيلم «اللاإنسانية» (1923) لمارسيل ليربي، ويتناول كذلك المعرض الاستعماري الذي أُقيم في باريس سنة 1931. ومن خلال هذا العمل، يتأمل فاطمي آليات النظرة الاستعمارية وما تنطوي عليه من سلطة تميّز بين الذات الناظرة والموضوع المنظور إليه. ومن يملك حق التمثيل ومن يُختزل إلى موضوع للرؤية.






Mounir Fatmi
Sans titre, 2017
Série « Vision périphérique »
Impression jet d'encre sur papier
Quatres photographies de 32 × 52 cm

Mounir Fatmi
The Human Factor, 2018
Vidéo

منير فاطمي
« بدون عنوان »، 2017
من سلسلة « الرؤية المحيطية »
طباعة نافثة للحبر على الورق
أربع صور فوتوغرافية، 32×52 سم

منير فاطمي
« العامل البشري »، 2018
فيديو






Mustapha Azeroual
مصطفى أزروال

Azeroual ferme l'exposition en poussant la question du voir jusqu'à son point d'épuisement. Il supprime l'objet à voir. Il ne reste que le médium, la lumière, la chimie. Monade poursuit son investigation de la lumière comme matière autonome, fonctionnant comme une unité perceptive close sur elle-même, un monde en miniature qui contient sa propre logique optique. Azeroual dit que ce que la lumière nous fait aucune image ne sera capable de le restituer, qu'il réalise des œuvres qui incarnent le visible au lieu de le représenter, des œuvres qui sont des manières de phare, qui génèrent des expériences visuelles et sensibles, éblouissent parfois, guident peut-être. ACTIN, série de photogrammes en gomme bichromatée polychrome, superpose des couches d'émulsion successives. Les UV révèlent les formes par accumulation puis la couleur se retire, signant l'épuisement de la lumière elle-même. L'exposition se ferme sur la matière même dont les images sont faites.

يختتم مصطفى أزروال المعرض بدفع سؤال الرؤية إلى أقصى حدوده. فهو يزيل الشيء الذي يُفترض أن نراه، ولا يبقى سوى الوسيط نفسه: الضوء والكيمياء والصورة في مادتها الأولى. يواصل عمل «موناد» بحث الفنان في الضوء بوصفه مادة مستقلة بذاتها، أشبه بعالم مصغّر يمتلك منطقه البصري الخاص ويكتفي بوجوده الداخلي من دون حاجة إلى تمثيل شيء خارج عنه. ويؤكد أزروال أن ما يفعله الضوء بنا لا تستطيع أي صورة أن تنقله بالكامل. لذلك لا يسعى إلى إنتاج أعمال تمثّل المرئي، بل أعمال تُجسده وتمنحه حضورًا مباشرًا. فهي أشبه بمنارات بصرية تولّد تجارب حسّية وإدراكية، وقد تُبهر العين أحيانًا أو تقودها إلى مسارات جديدة في النظر. أما سلسلة «أكتين»، المؤلّفة من فوتوغرامات منجزة بتقنية الصمغ ثنائي الكرومات متعدد الألوان، فتقوم على تراكب طبقات متتالية من المستحلبات الحساسة للضوء وتكشف الأشعة فوق البنفسجية الأشكال تدريجيًا عبر هذا التراكم. قبل أن تنسحب الألوان شيئًا فشيئًا، فيما يشبه أثرًا يدلّ على استنفاد الضوء نفسه. وهكذا يختتم المعرض مساره بالعودة إلى المادة الأساسية التي تُصنع منها الصور، حيث لا يعود الضوء وسيلة لرؤية العالم، بل يصبح هو ذاته موضوع الرؤية.





Mustapha Azeroual
Actin n° 17, 2020
Série « ACTIN »
Photogramme, tirage multi-couches à la gomme bichromatée polychrome sur papier pur coton contrecollé sur dibond
44 × 34 cm

مصطفى أزروال
« أكتين رقم 17 »، 2020
من سلسلة « أكتين »
فوتوغرام. طباعة متعددة الطبقات بتقنية الصمغ ثنائي الكروما
متعدد الألوان على ورق قطني خالص مثبت على ديبوند
34×44 سم

Mustapha Azeroual
Actin n° 22, 2020
Série « ACTIN »
Photogramme, tirage multi-couches à la gomme bichromatée polychrome sur papier pur coton contrecollé sur dibond
44 × 34 cm

مصطفى أزروال
« أكتين رقم 22 »، 2020
من سلسلة « أكتين »
فوتوغرام. طباعة متعددة الطبقات بتقنية الصمغ ثنائي الكروما
متعدد الألوان على ورق قطني خالص مثبت على ديبوند
34×44 سم





Mustapha Azeroual
Actin n° 23, 2020
Série « ACTIN »
Photogramme, tirage multi-couches à la gomme bichromatée polychrome sur papier pur coton contrecollé sur dibond
44 × 34 cm

مصطفى أزروال
« أكتين رقم 23 »، 2020
من سلسلة « أكتين »
فوتوغرام. طباعة متعددة الطبقات بتقنية الصمغ ثنائي الكروما
متعدد الألوان على ورق قطني خالص مثبت على ديبوند
34×44 سم

Mustapha Azeroual
Actin n° 21, 2020
Série « ACTIN »
Photogramme, tirage multi-couches à la gomme bichromatée polychrome sur papier pur coton contrecollé sur dibond
44 × 34 cm

مصطفى أزروال
« أكتين رقم 21 »، 2020
من سلسلة « أكتين »
فوتوغرام. طباعة متعددة الطبقات بتقنية الصمغ ثنائي الكروما
متعدد الألوان على ورق قطني خالص مثبت على ديبوند
34×44 سم

بـــدايـــة المســـار

الصـــفـحـــة 21

إ.أ - كيف تحافظ الجالية المغربية في المهجر على ثقافتها وتقاليدها؟ وكيف يمكن للإبداع الفني موسيقى وأدبًا وسينما أن يكون وسيطًا للتعبير عن هويّات المهجر؟

إ.ي - كثيرًا ما يُنظَر إلى إسهام الهجرة من زاوية اقتصادية، وهذا أمر مفهوم تمامًا. فهو إسهام هائل على المستوى الماكرو-اقتصادي، ويؤدّي دورًا بالغ الأهمية بالنسبة إلى الأسر. لكن، كما شدّد خطابان ملكيان حديثان (غشت 2022 ونونبر 2024)، فإن إسهام مغاربة العالم جوهري في مجالات أخرى، كالاستثمار (حيث ما يزال يتعيّن فعل الكثير)، وإسهام جمعيات المهاجرين في التنمية الترابية، وعلى صعيد الموارد البشرية. إننا في عالم تحتدم فيه المنافسة على هذه الموارد أكثر فأكثر. وليس فقط في ما يخصّ الكفاءات العالية التأهيل، بل تحتدم أيضًا في مجالات بعينها كالفلاحة والمطاعم ومهن الرعاية (ممرّضون ومساعدو تمريض، إلخ). وسنكون في حاجة متزايدة إلى هذه الكفاءات لمواجهة تحدّيات مختلف الأوراش التي أطلقها المغرب. لكن أحد المجالات التي يتبدّى فيها إسهام مغاربة العالم جوهريًا هو الثقافة بلا ريب. فحيويّتهم في كل المجالات (السينما والأدب والفنون التشكيلية والفوتوغرافيا والموسيقى والرقص) تعبّر بدقّة عن تجربة الهجرة بما تحمله من أفراح ومصاعب، وتساعد الأفراد والجماعات على تجاوز ذواتهم، وتُسهم في إغناء ثقافات بلدان الاستقبال والثقافة المغربية معًا.

إدريــس اليزمــي :

رئيس مجلس الجالية المغربية بالخارج

« أُفضّل فكرة التجذّر على فكرة الاندماج »

منذ أولى موجات الهجرة التي فرضتها احتياجات الحرب العالمية الأولى، شهدت الهجرة ودوافعها تحولات عميقة، إلى أن أصبحت في بعض الحالات أسلوبًا للحياة. يستعرض رئيس مجلس الجالية المغربية بالخارج هذا المسار التاريخي، ويتناول التوجهات الراهنة في هذا المجال.

إيمانويل أوتييه - كيف تطوّرت الهجرة المغربية منذ موجاتها الأولى؟

إدريس اليزمي - لهذه الهجرة تاريخ يتجاوز القرن، إذ تعود موجاتها الأولى إلى الحرب العالمية الأولى، حين جنّدت فرنسا عشرات الآلاف من الجنود، بل ومن العمال الذين نُعتوا بـ«الكولونياليين». تكشف لنا هذه اللحظة التأسيسية أمرين اثنين: الصلة بين الاستعمار والهجرة، والبُعد العسكري في تاريخ الهجرات المغربية. ولذلك ليس من قبيل الصدفة أن تظلّ الجالية المغربية في فرنسا الأكبر في العالم إلى اليوم، رغم أن الهجرات المغربية قد تعولمت - وإن كان 80% من مغاربة العالم في أوروبا - وتأنّثت إلى حدّ كبير، إذ باتت النساء تمثّل نحو 50% منها. وثمة تحوّلان آخران جديران بالإشارة: من جهة، شيخوخة الأجيال الأولى وبروز الأجيال الشابة التي وُلدت وترعرعت في بلدان الإقامة؛ ومن جهة أخرى، التطوّر السوسيوثقافي، إذ إن مهاجرًا مغربيًا من كل خمسة تقريبًا بلغ مستوى جامعيًا. ويدلّ ارتفاع نسبة التجنيس، حتى في صفوف الأجيال الأولى، على تجذّر سريع في مجتمعات الاستقبال، غير أننا نلاحظ في الوقت نفسه استمرار التعلّق بالبلد بأشكال شتّى، بما في ذلك لدى الأصغر سنًّا.

إ.أ - ما هي الأسباب الاقتصادية والسياسية والاجتماعية الرئيسية التي كانت وراء موجات الرحيل المتعاقبة؟

إ.ي - أنبّه محقّة في التشديد على تعدّد دوافع الهجرة المغربية. فهناك البُعد العسكري: إذ تكرّرت سابقة الحرب العالمية الأولى في 1939-1945 وخلال جميع النزاعات المرتبطة بإنهاء الاستعمار. وتُفسَّر الهجرات المغربية أيضًا بالحاجات الاقتصادية للمتروبول أولًا، ثم لسائر البلدان الأوروبية ابتداءً من ستينيات القرن الماضي. لكن هناك أسبابًا خاصة بالمجتمع المغربي: فالسياسات الاستعمارية، ولا سيما نزع ملكية الأراضي، أفقرت جزءًا من الفلاحين وخلقت مناخًا مواتيًا للهجرة. خصوصًا أن حكايات الروّاد، من عمال وجنود، راحت تتناقلها الأفواه فرسّخت ما يمكن أن نسمّيه تطلّعًا جارفًا إلى التنقّل. ففي عشرينيات القرن الماضي، استقرّت أولى مجموعات الطلبة المغاربة في المشرق أو في باريس، حيث أسهموا سنة 1927 في تأسيس جمعية طلبة شمال إفريقيا المسلمين بفرنسا. وظلّت هذه الجمعية حتى منتصف السبعينيات مدرسةً حقيقيةً لتكوين النخب الوطنية المغاربية. ومنذ أواخر ثلاثينيات القرن الماضي، وصل أوائل المطربين المغاربة إلى باريس (الحسين السلاوي والحاج بلعيد)، تلاهم في الخمسينيات أوائل الفنانين التشكيليين (الجيلالي غرباوي سنة 1952، وفريد بلكاهية سنة 1955، وأحمد الشرقاوي سنة 1956)، وما هذه سوى أمثلة قليلة تبيّن أن الهجرة المغربية، خلافًا لصورة لا تزال راسخة، لا تُفسَّر بالدوافع الاقتصادية وحدها.

إ.أ - هل يمكن الحديث عن تغيّر في ملامح المهاجرين المغاربة على مرّ العقود؟

إ.ي - بلا شك. فالهجرة تطال اليوم جميع مناطق المغرب وكل فئاته الاجتماعية، ما يفضي إلى تنوّع هائل في الملامح والوجهات وتجارب الهجرة (إذ بات ممكنًا، وعلى نحو متزايد، الإقامة تباعًا في عدة بلدان)، وفي التطلّعات والانتظارات تجاه بلد الأصل. وهكذا طوّر المغاربة ثقافةً للهجرة، حتى إن بعضهم، وهم في ازدياد على ما يبدو لي، صاروا يتّخذون التنقّل نمط عيش.

إ.أ - كيف تعيش الأجيال المختلفة مسألة الاندماج؟ وما آثار الثقافة المزدوجة على هويّات الأبناء؟

إ.ي - أُفضّل كثيرًا فكرة التجذّر على فكرة الاندماج، وأعتقد أن التحدّي الأكبر أمامنا، شأننا شأن مجتمعات الاستقبال، هو تحديدًا تقبّل ظاهرة الانتماء المزدوج ومواكبتها. فجميع المهاجرين، وفي مقدّمتهم الأجيال الجديدة، يعيشون، بقدر متفاوت من التوفيق، دينامية مزدوجة: الاندماج في مجتمع الاستقبال، والحفاظ، بدرجات متباينة، على روابط الانتساب إلى مجتمع الأصل.

وقد أقرّ المغرب بهذا الواقع في الفصل 16 من دستوره لسنة 2011، وبات مختلف الفاعلين في المجتمع المغربي يستوعبونه أكثر فأكثر. لكن يبدو جليًّا أن بعض قطاعات مجتمعات الاستقبال تطالب المهاجرين وأبناءهم بالتخلّي عن هذا الثراء المزدوج الذي أعدّه مكسبًا لا عائقًا. وفي مناخ التوتّر المعادي للأجانب هذا، يبرز «خيار المغرب» حلًّا لدى بعض المهاجرين أو أبنائهم، وإن كانت هذه الظاهرة لم تُقَس بعدُ قياسًا علميًّا. لكن بوجه عام، وكما بيّنت واقعة كأس العالم، لم يعد المهاجرون وأبناؤهم يعيشون أصلهم على نحو سلبي، بل بمزيد من الاعتزاز.

شركاؤنا

رأت الدورة الأولى لـطنجة صورة النور بفضل ديناميةِ تعبئةٍ جماعية، جمعت شركاء من القطاعين العام والخاص حول قناعةٍ مشتركة: إتاحة الفن لأوسع جمهور، وجعل الثقافة رافعةً حقيقية للتنمية والتقاسم والإشعاع بالنسبة إلى طنجة.

ويحظى المهرجان بدعمٍ ثمين من شركاء مؤسّساتيين كبار، هم ولاية طنجة، ووزارة الثقافة والشباب والتواصل، ومجلس الجالية المغربية بالخارج، والمؤسسة الوطنية للمتاحف، وميناء طنجة المدينة، وهو دعمٌ حاسم في تنزيل مشاريعنا الفنية والتربوية ومشاريع الوساطة الثقافية.

ومن جهةٍ أخرى، تؤدّي مؤسسات الشركات، مثل مؤسسة أليانس ومؤسسة TGCC، دورًا جوهريًا في الإنتاج المشترك للمبادرات التي يحملها المهرجان.

ونعبّر عن عميق امتناننا وصادق تقديرنا لكل من ينخرط إلى جانب طنجة صورة 2026، نساءً ورجالًا.



فيلا هاريس - متحف طنجة

Villa Harris - Musée de Tanger

طنجة صورة
المهرجان الدولي
PHOTO TANGER
Festival International de l'Image

VILLA
HARRIS
MUSÉE

Fondation
المؤسسة
Nationale
الوطنية
للمتاحف
des Musées

ROYAUME DU MAROC
CCME
مجلس الجالية المغربية بالخارج
CONSEIL DE LA COMMUNAUTE MAROCAINE A L'ETRANGER

في منابــع النــظــرة

إبـراهيم العــلــوي
المدير الفني لـطنجة صورة

يبدأ كلّ شيء في طنجة، صيف 2025، خلال لقاءٍ بين أصدقاء التأموا حول الطاهر بن جلون. من ذلك الحوار وُلد استنتاجٌ مشترك: فمدينة طنجة، على الرغم من ديناميّتها العمرانية والاقتصادية، تفتقر إلى حدثٍ ثقافي جامع يليق بطموحاتها وتاريخها.
أيقظ فينا هذا الاستنتاج رغبةً في تقديم إسهامنا الثقافي إلى هذه المدينة التي فتحت أعيننا على العالم، كي تصون هويّتها وتتذكّر أنها كانت في ما مضى منبعَ إلهامٍ لمبدعين وفدوا من كل الآفاق. بهذه الروح وُلدت فكرة طنجة صورة، وهو مهرجان دولي مخصّص للتصوير الفوتوغرافي، حدثٌ يحتفي بالصورة بوصفها لغةً كونية قادرة على مساءلة العالم ونسج الروابط وإثارة الوجدان. يعود تاريخ التصوير الفوتوغرافي في طنجة إلى القرن التاسع عشر، في سياقٍ طبعه التوسّع الأوروبي. فمنذ وقتٍ مبكّر غدت المدينة محطةً لا محيد عنها للمصوّرين الرحّالة، على خطى الفنانين المستشرقين المتّجهين نحو مصر والمشرق.
وبفضل موقعها الاستراتيجي، صارت طنجة، التي أذنت المملكة للسلك الدبلوماسي الغربي بالاستقرار فيها منذ 1856، المدينةَ المغربية الوحيدة المتاحة أمام هؤلاء الفنانين والمصوّرين. وابتداءً من 1870، استقرّت فيها استوديوهات للتصوير راحت تشتغل خصوصًا لفائدة المفوضيات الأجنبية.
ومع إقرار وضعها الدولي سنة 1924، فرضت طنجة نفسها سريعًا مركزًا عصبيًا للمبادلات البشرية والتجارية، فاستقطبت كتّابًا ورسّامين ومصوّرين غربيين، سحرتهم هويّتها الفريدة وطابعها الكوسموبوليتي. كما شجّع هذا الغليان على بروز مواهب محلية، على غرار علال الدفوف الذي أسّس استوديو خاصا به سنة 1938، وأنجز على الخصوص تغطية خطاب السلطان محمد الخامس الشهير بطنجة سنة 1947، حين جهر بمناصرة استقلال المغرب.
وهكذا ترسّخت مكانة طنجة بصفتها مهدا رئيسيًا لنشأة التصوير الفوتوغرافي في المغرب، لا تزال ذاكرته البصرية إلى اليوم حقلَ تفكيرٍ جوهريًا لفهم تمثيل المغرب في المخيال الاستعماري.
وفي هذا التاريخ، يستحقّ اسم غابرييل فير أن يُستحضَر بدوره. فقد كان يشتغل عند الأخوين لوميير، ودعاه السلطان مولاي عبد العزيز سنة 1901 إلى مراكش ليعلّمه التصوير والسينما. فجعل من العاهل أحدَ أوائل المغاربة الممارسين لهذا الفن. وبعد الاستقلال سنة 1956، أخذ التصوير الفوتوغرافي يترسّخ تدريجيًا في الثقافة البصرية المغربية. فظهرت استوديوهات شعبية في المدن العتيقة، بينما طوّر جيلٌ جديد من المصوّرين مقاربةً جمالية وهُوياتية في آن واحد.
وإلى جانب ممارسته التشكيلية، انخرط الفنان محمد المليحي في التصوير الفوتوغرافي. وأطلق منذ 1965 دروسًا مخصّصة لهذا الفن في مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء.
وابتداءً من ثمانينيات القرن الماضي، ترسّخ تصويرٌ يوصف بـ«الإنساني»، خصوصًا من خلال أعمال داود أولاد السيد المتجذّرة عميقًا في المغرب الشعبي. وقد خصّص رواق دولاكروا بطنجة معرضًا لصوره الملوّنة، شاهدًا على غنى مساره ونظرته المتعاطفة مع شريحةٍ من الناس كثيرًا ما تُركت على الهامش.
مع مطلع القرن الحادي والعشرين، جدّد جيلٌ جديد من الفنانين، من بينهم نساء مصورات عديدات، هذه الممارسة الفنية تجديدًا عميقًا. وقد تجاوز هؤلاء الفنانون الأشكال الكلاسيكية واستكشفوا مقارباتٍ متعدّدة (التصوير التشكيلي، والفيديو، والتنصيبات)، وساءلوا ثيماتٍ كالجسد والذاكرة والتحوّلات الاجتماعية. وهناك عنصرٌ حاسم في هذه الدينامية يكمن في الصلة بمغاربة العالم. فكثيرٌ من المصوّرين، الذين تكوّنوا في الخارج، وفي أوروبا تحديدًا، يقيمون علاقةً فاعلة بالمغرب، إما بالعودة إليه وإما بالتعاون مع المشهد المحلي. وبفضل تكوينهم في مدارس مرموقة وانغماسهم في تيّاراتٍ فنية عالمية، يُدخل هؤلاء الفنانون إلى المغرب مقارباتٍ مبتكرة، على غرار محمد الباز، العائد إلى المغرب سنة 2005، الذي أدخل إليه مقاربةً تعطي الأسبقية للمسار الفكري على حساب الشكل وحده، كما طوّر ممارساتٍ تتجاوب مع الرهانات المعاصرة. وتُسلّط الدورة الأولى لـطنجة صورة الضوء على هذا الجيل من خلال معرضها الأبرز: «نظرات مصوّرين من مغاربة العالم: أن توجد بين يقينيات العالم». يكشف هذا المعرض غنى مساراتهم وتفرّد نظراتهم المستمدّة من الترحال والتبادل وتجربة ضفّتَي المتوسّط. وقد رأى هذا المعرض النور بفضل دعم مجلس الجالية المغربية بالخارج، المنخرط في تثمين مبدعي مغاربة العالم والمؤمن بدورهم في التجديد الثقافي.
وانسجاما مع هذا، اخترنا موضوع الدورة الأولى، «نداء المدى»، ليكون خيطها الناظم. منذ العصور القديمة، تجسّد طنجة السفر والانفتاح. فمن الفينيقيين إلى ابن بطوطة، وصولًا إلى فناني العصر الحديث وكتّابه، لم تكفّ المدينة عن استقطاب كل باحثٍ وباحثة عن الإلهام.
تتألّف برمجة المهرجان من معارض يقودها كوكبةٌ من القيّمين الضيوف، تحتلّ فضاءاتٍ فنية متنوّعة في طنجة، من أروقةٍ خاصة ومتاحف وفضاءات عمومية ومؤسسات ثقافية. وينتشر المهرجان مثل رحلة تجوال عبر المدينة، داعيًا الجمهور إلى اكتشاف المعارض المتوارية في ثناياها.
ومن منتصف يونيو إلى نهاية غشت، تغدو طنجة فضاءً للتعبير الفوتوغرافي والتنشيط الثقافي. يُولى اهتمامٌ خاص لتيسير الولوج إلى المهرجان، خصوصًا أمام الجمهور الناشئ. هناك مشاريع تربوية، تُنجَز بتعاون مع وزارة الثقافة والشباب والتواصل، تُعرّف الشباب بممارسات التصوير الفوتوغرافي، وتُخصّص لهم معارض في الهواء الطلق. وبالموازاة، تشجّع مسابقةٌ مخصّصة للمصوّرين المغاربة الشباب على بروز مواهب جديدة. ويطمح طنجة صورة كذلك إلى أن يكون فضاءً للتفكير والحوار، عبر لقاءاتٍ تجمع الفنانين والمهنيين حول الرهانات المعاصرة للصورة وتحوّلاتها.
حرصًا على انفتاحه على العالم، يحتفي المهرجان كل سنة بفناني بلدٍ بعينه. وفي هذه الدورة الافتتاحية، تفرض إسبانيا نفسها بداهةً، بحكم روابطها التاريخية والثقافية بالمغرب.
وبهذه المناسبة، سيُقام في معهد سيرفانتس بطنجة معرضٌ مخصّص لإيزابيل مونيوث، أحد أبرز أعلام التصوير الإسباني. ويرافقه برنامجٌ للسينما الإسبانية، يُعرض في قاعة الكازار الأسطورية، يستعيد تطوّر السينما الإسبانية من خمسينيات القرن الماضي إلى اليوم. وقد تسنّى تنظيم هذه الفعاليات بفضل دعم سفارة إسبانيا بالمغرب.

اجتماعية جديدة. غير أن تطبيق هذا الإطار على تجربة الاغتراب يفترض مسبقاً وجود حالة مستقرة يمكن بلوغها؛ أي حلٍ محتمل للتوتر الهوياتي، ولحظة مستقبلية يصل فيها المرء أخيراً إلى وجهة ما، مندمجاً تماماً في مجتمع يعترف به بوصفه واحداً من أفراده.هذا يعني الإبقاء على وهم أن القطبين ثابتان وصلبان، حتى وإن كان العبور بينهما ملتبسًا.

الكلمات تخون دائمًا مَن تزعم وصفهم. «أولئك الذين يعيشون بين عالمين» ويشكلون همزات وصل وجسورا بين عالمين – كلها استعارات تُسنِد إلى الذوات المُغترِبة وظيفة الرابط بين كياناتٍ يُفترض أنها تتمتع بامتياز الاكتمال والتمام والرسوخ في هويتها وانتمائها. تُعزِز هذه الاستعاراتُ الثنائيةَ التي تدّعي تجاوزها، مُكرِسةً بذلك منطقَ عالمين ثابتين يكون بينهما أفرادٌ تعساء أو محظوظون (بحسب زاوية النظر) عالقين أو أحرارًا في التنقّل. أما no-clipping فيقدّم استعارة لا تفترض صلابة القطبين، لأنها تكشف أن الجدران ذاتها هي المشكلة لا الفضاء الذي بينها. إنها استعارةُ عبورٍ لا استعارةُ إقامةٍ في حالة وسطية، استعارةُ رؤيةٍ للوجه الخلفي للديكور لا استعارةَ انتظارٍ على العتبة.

إن العيش بين الثقافات واللغات والأمم يُنتج ذواتًا ترى بوضوحٍ موجعٍ أحيانًا الطبيعةَ المُنشأة لكل الفئات الهوياتية، وتفهم الحدود بوصفها تخييلات سياسية ذات عواقب مادية واقعية وعنيفة. إن فنّاني المهجر المغربي، ومعهم بالتوسيع كلّ من يعيش تجربة التبعثر الجغرافي، والترحال القسري أو المختار، والانتماء المتعدّد، يوجدون تحديدًا حيث تكشف هذه اليقينيات هشاشتها التأسيسية وطابعها العَرَضي المُحدّد تاريخيًا.

في عصر العولمة الاقتصادية والثقافية المتسارعة، والهجرات الجماعية الطوعية والقسرية، والهويات المرنة المتفاوَض عليها بدل الموروثة الثابتة، والتقنيات الرقمية التي تنزع عن الجماعات طابعها الترابي نزعًا جذريًا وتتيح انتماءات عابرة للأوطان، والأزمات البيئية التي تجعل بعض الأقاليم غير صالحة للسكن شيئًا فشيئًا وتُنشئ جموعًا من اللاجئين المناخيين، والحروب والعنف البنيوي التي تُهجّر شعوبًا بأكملها إلى ما وراء الحدود الوطنية، لم يعُد موقع المُغترِب هو الاستثناء المَرَضي أو الحالة الحدّية، بل صار النموذج الصامد للشرط الإنساني المعاصر. وها نحن جميعًا نكتشف تدريجيًا، وبألمٍ أحيانًا، أن اليقينيات التي كانت تُنظّم عالَم آبائنا تنظيمًا وثيقًا (الثقافةَ بوصفها إرثًا ثابتًا يُتوارث بلا قطيعة جيلًا عن جيل، والهويةَ بوصفها جوهرًا لا يتبدّل يُمنَح عند الولادة ويُصان حتى الممات) لم تعُد صامدة. فالجدران تصير مسامية للجميع، لا للمهاجرين والمنفيين المرئيين وحدهم؛ والفئات تتحلّل شيئًا فشيئًا حتى لدى من ظنّوا أن انتماءهم إلى الأغلبية يحميهم؛ والحدود تنكشف بوصفها إنشاءات سياسية عَرَضية حتى لمن لا يعبرونها جسديًا قط؛ والهويات تتبدّى بوصفها إنجازات متفاوَضًا عليها حتى لمن يحسبون أنهم ببساطة «يكونون» ما هُم عليه. إن خلل no-clipping يتعمّم فيغدو شرطًا كونيًا لا استثناءً خاصًا بالمُغترِبين.

« كيف يمكن أن نسكن عالما تتفكك يقينياته، من دون أن نسارع إلى ابتكار يقينيات جديدة لسدّ الفراغ؟ »

الوجود بين يقينيات العالم

بسمة منصور
منسقة المعرض

يقينيات العالم هي تلك البُنى المفاهيمية التي تشيّدها الأنظمة الاقتصادية والبُنى الاجتماعية لتنظيم الواقع وفق فئات محددة ومتمايزة، توحي بالاستقرار والوضوح. وهي تؤكد بثقةٍ قاطعة أن الهوية جوهرٌ ثابت متجذّر في الأصل، وأن الانتماء مِلكيةٌ حصرية مرتبطة بالأرض، وأن الثقافة إرثٌ متماسك يُتوارث جيلًا عن جيل بلا قطيعة ولا تحوّل، وأن الديار مكانٌ جغرافي قارّ «نأتي» منه، وينبغي أن «نعود» إليه ذات يوم.

ترسم هذه اليقينيات حدودًا واضحة بين «النحن» و«الهم»، وبين ما هو مشروع وغير مشروع، والأصيل والدخيل، والمواطن والأجنبي. وتشتغل بوصفها سردياتٍ شمولية تَعِد بالأمان الوجودي شرط الانخراط فيها انخراطًا تامًّا. غير أن الوجود بين هذه اليقينيات، وهو تحديدًا الموقع الذي تكشفه تجربة المهجر وتسكنه، لا يعني أن تكون في نقطةٍ وسطى على خطٍّ مرسوم بين قطبين ثابتين، ولا يعني أن تكون معلقا بين عالمين تكتنفهما الكآبة، بين عالمين متعذّرين على السواء.

في ألعاب الفيديو، يشير مصطلح no-clipping إلى خللٍ برمجي، عطبٍ في الشيفرة يتيح للّاعب أن يخترق الجدران، وأن ينفذ عبر الأسطح الصلبة التي تُحدّد في العادة المجال القابل للّعب وترسم حدود العالم الممكن. وسواءً فُعِّل عن قصدٍ عبر شيفرات الغِشّ أم عرَضًا بفعل عُطبٍ حاسوبي، فإن no-clipping يقذف باللاعب إلى حالةٍ أثيرية لم تعُد فيها قوانين اللعبة الفيزيائية تنطبق وفق معاييرها المعتادة. إذ يمكن السير عبر المباني كأنها مجرّد أطياف، والسقوط عبر الأرض إلى أعماق الفراغ الرقمي، والتحليق في الفضاء وراء الحدود المرئية للعالم الذي شيّده المطوّرون بعنايةٍ لاحتواء تجربة اللعب. وما يتكشّف عندئذٍ، بكل فجاجته التقنية، هو البنية الخفيّة للّعبة: الأكسية غير المكتملة التي لم يكن مقصودًا قط أن تُرى عن قرب، والفضاءات غير المُجسَّدة بصريًا، التي لا توجد إلا بوصفها هندسةً خالصةً تفتقر إلى أي مظهر بصري، والفراغ الرقمي القابع «خلف» الواجهات المشيّدة بعنايةٍ لخلق وهم عالمٍ متماسك صالح للسكن. يرى اللاعب الوجه الخلفي للديكور، الآليةَ الخام التي تُسنِد وهم التماسك. لم يعُد «داخل» اللعبة حقًّا وفق الشروط التي وضعها المطوّرون،

ووفق القواعد التي تُعرّف معنى «أن تلعب»، لكنه لم يخرج منها تمامًا كذلك، إذ يظلّ يتفاعل مع البيئة الرقمية، و يظلّ قرينُه (الأفاتار) موجودًا في هذا الفضاء وإن كان يعبره على نحوٍ غير مُتوقَّع. إنه يوجد في حالةٍ وسيطة، شبحية، طيفية، توقّفت فيها الحدود التي تُنظّم التجربة الاعتيادية، عن العمل وفق منطقها الثنائي المعتاد بين الداخل والخارج، وبين القابل للّعب وغير القابل له، وبين العالم المُشيّد والفراغ الرقمي، يكشف هذا الوضع شيئًا جوهريًا عن طبيعة اللعبة نفسها: أن الجدران ليست سوى شيفرة، وأن الحدود اعتباطية كان يمكن رسمها على نحوٍ آخر، وأن ما بدا صلبًا وطبيعيًا لا يصمد إلا بفضل توافق تقني وإذعانٍ جماعي للقواعد القائمة.

إن الوجود بين يقينيات العالم يشبه حالة no-clipping هذه. فاليقينيات الهُوياتية والثقافية تشتغل تمامًا كالجدران الصلبة في لعبة فيديو: تُحدّد مجال ما هو ممكن وما هو قابل للتفكير فيه، وتُعرّف ما يُعَدّ «واقعيًا» و«مشروعًا»، وتُنشئ حدودًا تبدو طبيعية وبديهية بين الداخل والخارج، بين من ينتمون ومن لا ينتمون. ولدى غالبية الناس، تشتغل هذه الجدران بإتقانٍ بالغ حتى تغدو خفيّة، فلا تعود تُدرَك بوصفها انشاءات بل بوصفها البنية الطبيعية الحتمية للواقع. لكن تجربة الشتات تُحدث، على نحوٍ ما، خللًا في هذه البنية الاجتماعية والمفاهيمية. فجأةً تصير الجدران مسامية، وتتلاشى الحدود التي ترسمها، وتنكشف صلابتها الظاهرة على أنها مجرّد مظهر. فنحن نتجاوز حدود التصنيفات التي يُفترض أن تؤطرنا وتحدّدنا بصورة ثابتة ونهائية. وهكذا، نجد أنفسنا في فضاءات لا تعترف بها البُنى الرسمية، ولا تُسمّيها، ولا تقدر على رسم خرائطها وفق منطقها الثنائي في التصنيف. حالة أثيرية يتسم بها من يرى ما وراء الكواليس، يرى الوجه الخفي للديكور ولا يدرك طابعه المُشيّد والاعتباطي والعرضي.

لقد رفضتُ طويلًا استخدام مصطلح «المرحلة البينية» لوصف هذه الحالة. ولم يكن ذلك بدافع التأنق النظري أو الميل إلى المفارقة الفكرية، وإنما لأن هذا المصطلح يحمل معه إيحاءً بعدم الاكتمال، ويتضمن افتراضًا مفاده أن الذوات الدياسبورية كائنات لم تكتمل بعد، معلّقة في حالة انتقال دائم، تنتظر الإذن بالدخول أخيرًا إلى هوية مستقرة.

ومكتملة وكأن هذه الحالة هي في جوهرها حالةُ افتقارٍ أو نقص. فالعتبية، في معناها الأنثروبولوجي الكلاسيكي، تشير إلى تلك المرحلة الوسيطة في طقوس العبور. إنها بحكم تعريفها موقعٌ مؤقّت، لحظةُ انتقالٍ تستمدّ معناها تحديدًا من طابعها العابر، من كونها تُفضي إلى مكانٍ ما، ومن كونها ستنتهي حتمًا إلى حسمٍ، إلى اندماجٍ ثابت في حالةٍ

الوجود بين يقينيات العالم

EXISTER ENTRE LES CERTITUDES DU MONDE

عـصماء أخنوش • مهدي آيت الملالي
مصطفى أزروال • سوكي بلغيتي • بدر الحمامي
منير فاطمي • ياسمين حاتمي • مالك نجمي
أنس واعزيز • منير راجي • فاتن-فيوليت صبري
زكرياء وكريم • إيمان الزوين

تنسيق المعرض
بسمة منصور ومريم السبتي

السينوغرافيا
إيزابيل تيمسيت

التصميم والإخراج
Studio Diptyk / فاتن الخريم

المراجعة والتصحيح
جواد بنيس

الطباعة
Somadi

جميع الحقوق محفوظة.
جميع حقوق النسخ والنشر والترجمة محفوظة.
يُحظر استنساخ هذا المؤلف، كليًا أو جزئيًا، دون الحصول على إذن كتابي مسبق من الناشرين.

بدعم من

المملكة المغربية
ROYAUME DU MAROC

CCME

مجلس الجالية المغربية بالخارج
CONSEIL DE LA COMMUNAUTE MAROCAINE A L'ETRANGER

الوجود بين يقينيات العالم

EXISTER ENTRE LES CERTITUDES DU MONDE

18.06.2026 – 31.08.2026

فيلا هاريس - متحف طنجة

طنجة صورة المهرجان الدولي PHOTO TANGER Festival International de l'Image

VILLA HARRIS MUSÉE

Fondation Nationale des Musées

ROYAUME DU MAROC

CCME مجلس الجالية المغربية بالخارج