

ORIENTI Le monde, ça se voit dans les films OCCIDENTI

Dans son texte introductif au numéro spécial de *Cinergie* consacré à l'orientalisme (mars 2013), *Orienti, pratiche plurali*, Marco Dalla Gassa rappelait le caractère artificiel, et toujours discutable, du terme « Orient ». Au moment de se pencher sur le rôle que des financements (publics et privés) européens ont joué et jouent dans la naissance et la circulation de films asiatiques, en particulier ceux qui arrivent effectivement dans les circuits festivaliers et dans les salles art et essai de nos pays, il apparaît que le terme pourtant apparemment plus objectif d'« Asie » appelle les mêmes précautions oratoires. De quelle Asie parle-t-on? S'il s'agit du continent qui commence dès que, venant d'Europe, on a traversé le Bosphore ou l'Oural, alors les situations sont si variées qu'il est délicat, sinon absurde, de prétendre énoncer quelques généralités que ce soit: quoi de commun entre les Emirats Arabes Unis, Israël, le Tadjikistan, l'Inde, la Malaisie, le Cambodge, la Corée? Si la question de l'"Orient" est une ancienne question, reflet du rapport construit par le monde ouest-européen et nord-américain à ce qui n'est pas lui, comme le rappelait la belle citation de Gramsci dans le même texte de Dalla Gassa¹, la question de l'Asie est une question sinon nouvelle, du moins renouvelée. Elle s'inscrit dans un vocabulaire toujours pseudo-géographique, qui, par correction politique, a évacué les anciennes formulations comme "Tiers Monde" ou "pays sous-développés" pour leur substituer le terme "Sud". Dans le langage technocratique, humanitaire et bien-pensant, l'Asie faisait partie du "Sud" (sic). A l'exception du Japon qui, depuis l'ère Meiji, est devenu une sorte de pays occidental (donc du "Nord"). C'est à ce titre que l'Asie dans son ensemble, Japon excepté, a fait partie de la vaste zone éligible à des soutiens économiques pour la production de films, quitte à ce qu'on procède localement à des adaptations.

Je prendrai ici l'exemple, particulier comme tout exemple mais significatif à beaucoup d'égards, du principal système de financement français. En France, durant 28 ans (1984-2011), le Fonds Sud, incarné par une commission d'experts et de professionnels nommée par les tutelles, a contribué de manière significative à la production de plus de 400 films d'origines très variées², grâce à des sommes conséquentes abondées par le Ministère des Affaires étrangères et par le Ministère de la Culture (via le Centre national du Cinéma – CNC)³. Une des caractéristiques de ce soutien était que les sommes ainsi investies n'étaient jamais données à un producteur étranger, mais à un coproducteur français d'un film du Sud, et que ces sommes devaient impérativement être dépensées en France – où avaient lieu en général des opérations de post-production.

Ce schéma est particulier, il en existe bien d'autres, mais il est assez représentatif de la manière dont "le Nord" aide "le Sud" en s'aidant lui-même. Il convient de considérer les limites ou les perversités de ce système, mais aussi de prendre acte que beaucoup de films des pays concernés ne se seraient tout simplement jamais faits sans l'existence de tels dispositifs. Et que parmi ces films figurent de grandes œuvres, signées de quelques uns des plus grands cinéastes du monde, dont les dispositifs d'aide européens ont permis, ou en tout cas soutenu la naissance et/ou le développement. En ce qui concerne le Fonds Sud français, il est intéressant de noter qu'il a disparu pour être remplacé au 1^{er} janvier 2012 par un nouveau dispositif, intitulé "[Aide aux cinémas du monde](#)", et qui concerne donc des réalisations de toutes origines. Son texte fondateur précise:

L'aide aux cinémas du monde est une aide sélective accordée aux cinéastes étrangers de tous les pays, dès lors qu'ils présentent un projet de film (long métrage) porteur d'une ambition artistique certaine, d'une vision originale du monde, et qu'ils ne sont pas en mesure de trouver le financement nécessaire dans leur propre pays.

La création de ce fonds⁴, avec au passage l'élimination d'une zone "géographique" (en fait idéologique), traduit notamment la disparition, ou au moins l'extrême fragilisation de l'idée même de "Sud" tel qu'appréhendé précédemment.

ORIENTI OCCIDENTI

Autre exemple, également choisi en France, autour de cette notion: une des plus grandes manifestations dédiées aux cinématographies du “Sud”, le Festival des 3 Continents de Nantes, créé en 1979, à une époque où la mémoire de la tricontinentale, de Bandung, de Guevara et des non-alignés était encore vive, s’est dotée comme un grand nombre de festivals de structures d’accompagnement de la production. Ce dispositif, qui à Nantes consiste principalement en ateliers de formation pour des producteurs originaires des “trois continents” (Afrique, Asie, Amérique latine), intitulé “Produire au Sud”, est né en 2000. Très vite, il est apparu que pratiquement aucun producteur asiatique n’y participe: autour des années 2000, la plupart des pays asiatiques sont sortis du Sud. Autre exemple: chaque année durant le Festival de Cannes est organisé un Pavillon des cinémas du monde, où dix jeunes cinéastes du “Sud” sont sélectionnés sur un projet de long métrage, pour venir rencontrer d’éventuels partenaires et coproducteurs. Dans les faits, ils viennent principalement d’Afrique noire et du Maghreb, moins souvent d’Amérique latine et du Moyen-Orient, et très rarement d’Asie, à l’exception des anciennes républiques asiatiques soviétiques.

Il est légitime de rapprocher ici les systèmes publics d’aide, du type Fonds Sud, de ceux mis en place par les festivals. Ensemble, ils forment un tissu de plus en plus dense qui permet à des producteurs du “Sud” de combiner des financements pour mener à bien des projets. Mais à nouveau le cas asiatique fait problème: si des festivals comme Rotterdam, où le Fonds Hubert Bals a joué un rôle pionnier, Fribourg, Turin avec le Torino Lab, le World Cinema Fund allemand très lié à la Berlinale, Open Doors à Locarno, etc., participent selon des modalités variables à l’existence de films du monde entier, avec un soutien plus important en direction des pays du Sud, quelle place accorder à Busan, dont le PPP a lui aussi joué un rôle fondateur dans la mise en place de ces projets (à condition qu’ils soient asiatiques), comme le font aussi désormais les pays du Golfe (à condition qu’ils aient à voir avec le monde arabe, “asiatique” ou pas)?

Il est de moins en moins possible de décrire la situation selon une logique binaire, qu’elle soit Ouest/Est ou Nord/Sud. Les systèmes de soutien Est/Est se développent, et continueront de le faire. C’est vrai du côté des Etats, la Chine en particulier a pris conscience de l’importance du *soft power*, et développe des procédures qui tendent à en faire un partenaire culturel au niveau international. C’est vrai du côté de certains autres pays sans nécessairement la mise en place d’une structure administrative dédiée: ainsi la vogue coréenne en Asie, si elle s’appuie d’abord sur la musique de variété (K-Pop) et les séries télé, avec les phénomènes de star-system qui s’y rattachent, passent aussi par la diffusion des films, et par la mise en place de projets de coproductions qui associent des vedettes coréennes (et des financements de même origine) à des films conçus ailleurs. Et c’est vrai d’entreprises privées, exemplairement Office Kitano à Tokyo, où le producteur Shozo Ichiyama a permis la réalisation de films des Iraniens Abolfazl Jalili et Samira Makhmalbaf, du Taïwanais Hou Hsiao-hsien, du Chinois Jia Zhang-ke.

Il est essentiel d’avoir à l’esprit ce déplacement des repères, et cette mutation d’une vision du monde binaire (qu’on la définisse Est/Ouest ou Nord/Sud) en une multiplication d’influences, un nuages de flèches d’intensité et de taille variables partant de très nombreux lieux en directions de très nombreux autres lieux. Ce phénomène est d’autant plus important que, sur le plan quantitatif, le nombre de dispositifs ne cesse d’augmenter, tout comme augmentent le nombre de films qui y ont recours. C’est dans ce contexte qu’il faut poser la question de la manière dont ces financements influencent les films, distordent les choix de scénario, de mise en scène, d’interprétation pour plaire aux organismes susceptibles de financer ou de promouvoir les projets. On sait que poser cette question est devenu en fait formuler une accusation: les systèmes d’aide à la production (et éventuellement à la diffusion) des films du Sud, et notamment d’Asie, donneraient naissance à des films dépourvus de racines, ou ne s’adressant pas aux habitants du pays d’où leurs auteurs sont issus, mais au contraire se conformant aux goûts et aux attentes des commissions, des programmeurs de festivals, des critiques européens et nord-américains.

ORIENTI OCCIDENTI

C'est à nouveau, et outre les réserves précédemment mentionnées, faire preuve de simplifications abusives. Il faut distinguer au moins deux questions. D'abord, est-il vrai que les financements influencent les films? Bien sûr ! Toujours ! Partout ! Des studios hollywoodiens aux films de Philippe Garrel ou de Pedro Costa ou de Cipri et Maresco, les sommes utilisables, leur origine, souvent le timing de leur disponibilité déterminent d'innombrables choix, la créativité et la liberté de l'auteur tenant à la manière dont il joue avec ces contraintes, les déjoue, les utilise, en réduit les effets négatifs, etc. Aucun film ne se fait à l'intérieur d'une bulle où aucune pesanteur liée à l'argent n'existerait. Pourquoi voudrait-on que cela ne soit pas aussi le cas des films faits dans le contexte de coproductions ou de soutiens financiers venus d'un autre continent? Et en quoi cette pesanteur-là serait-elle plus nocive, plus critiquable que celle imposée par des banquiers et des commerciaux, fussent-ils locaux?

Deuxième question, différente, qui porte en apparence sur un sujet qui concerne cette fois non plus de vulgaires histoires d'argent mais un enjeu esthétique. Les films nés grâce à des dispositifs de coproduction avec l'Europe plairaient davantage au public des festivals occidentaux qu'aux habitants des pays d'où ils sont originaires. En réalité, on n'a pas changé de sujet: il s'agit toujours d'argent, il s'agit de commerce. C'est assigner les films à un destin de marchandise, selon un schéma mercantile simpliste lui aussi: un film devrait avoir un marché principal, celui du pays où il est tourné, et éventuellement des marchés secondaires, dans le reste du monde. Mais c'est une approche qui est formulée de manière plus insistante pour un film asiatique que pour un film européen ou américain. Si les spectateurs états-uniens boudent les films de Woody Allen mais que fort heureusement les spectateurs français, allemands et italiens le célèbrent (et assurent leur viabilité économique), cela prouve que les Américains sont des abrutis incultes bouffeurs de popcorn, et aussi combien est pourri le système de distribution entièrement inféodé aux blockbusters occupant les multiplexes. Si les films de Ken Loach doivent trouver producteur et distributeur français, et un festival continental, pour exister, et éventuellement sortir en Grande-Bretagne grâce à la reconnaissance qu'ils obtiennent dans le reste de l'Europe, cela prouve l'indigence du rapport des Anglais à leur cinéma, et la nullité de leur système de distribution, d'exploitation et de médiatisation. Mais si Abbas Kiarostami, Jia Zhang-ke ou Apichatpong Weerasethakul réalisent des films qui soulèvent l'enthousiasme des cinéphiles occidentaux mais ne recueillent pas de triomphe public dans leur pays, ce serait la preuve qu'ils ont vendu leur âme au diable, prostitué leur art, tourné le dos aux réalités de leur pays?

Les artistes sont parfois bien compris de leur public et parfois non, ou parfois de manière tardive. Les artistes de cinéma pratiquent une activité qui coûte cher et qui, d'une manière ou d'une autre, doit être accompagnée d'argent, qu'il soit versé avant ou après la fabrication. Leur situation est donc a priori plus fragile que celle d'écrivains ou de peintres ou de musiciens ou de vidéoartistes qui peuvent toujours créer dans leur cuisine pour très peu d'argent. Des systèmes complexes, pour des motifs historiques eux aussi complexes, se sont mis en place, qui permettent à des créateurs de travailler non pas dans l'indifférence du public, mais dans des relations diversifiées à des publics diversifiés. Croit-on qu'Eric Khoo se fiche du public, ou qu'Edward Yang s'en fichait? Bien sûr que non. Mais "leur public" n'est pas forcément singapourien ou taïwanais, ni composé de clients dans un multiplexe. Et les spectateurs de festivals ne sont-ils pas des spectateurs? N'ont-ils pas des yeux? Quand un film est triste, est-ce qu'ils ne pleurent pas? Faut-il refaire la tirade du *Marchand de Venise* à leur propos?

Parmi ces artistes, certains sont parmi les grands témoins des mutations sociales qui affectent leur pays, mais ils ne peuvent travailler et être montrés qu'en passant par d'autres réseaux, d'autres systèmes de validation que les réseaux et systèmes de leur pays – et c'est vrai du jeune cinéma malaisien apparu dans les années 2000 notamment autour de la société de production Da Huang mais aussi grâce aux festivals de Rotterdam et de Vancouver, comme du jeune cinéma philippin, ou des actuelles nouvelles générations en Turquie et en Israël, pour citer des cinématographies du même continent, toutes très présentes dans les festivals, et par ailleurs aussi différentes que possible entre elles. D'autres cinéastes

ORIENTI OCCIDENTI

ne sont pas forcément des “témoins”, leur œuvre ne se construit pas d'emblée dans une relation descriptive de leur société. Qui a édicté la règle selon laquelle ce serait obligatoire? Le cinéma de Weerasethakul est profondément ancré dans le monde culturel de son pays, et de sa région, mais il l'évoque de manière moins explicite. Il ne pourrait pas le faire sans le producteur Simon Field⁵. Qui a quelque chose à reprocher au réalisateur pour autant? En quoi Field au côté d'un Thaïlandais est-il moins légitime que Marin Karmitz aux côtés de Krzysztof Kieslowski ou de Gus Van Sant, Marianne Slot aux côtés de Lars Von Trier, Fabienne Vonier aux côtés d'Aki Kaurismaki?

Et faut-il rappeler que c'est d'Asie que, bien avant ces débats, est venue une grande cinématographie qui a conquis des publics immenses dans le reste du monde *sauf* en Europe et aux Etats-Unis? Pourtant très ancré dans sa réalité socio-culturelle, le cinéma indien et notamment celui fabriqué à Bombay passionne et émeut dans toute l'Asie (très au-delà de la sphère proche du monde indien), au Moyen-Orient, en Afrique depuis des décennies. Le grand spécialiste du cinéma africain Olivier Barlet a souligné les raisons profondes qu'avaient les films indiens de s'adresser à des spectateurs africains – et il parle de l'Afrique blanche autant que de l'Afrique noire:

On dit souvent que le public africain aime les films indiens car on y trouve de la musique, de l'amour, du rêve et de l'action, sans compter les belles parures des femmes, le luxe et la beauté des danses bien orchestrées. On dit aussi que la pudeur des films facilite leur accès là où l'on est facilement choqué par les scènes de sexe des films hollywoodiens. Le baiser final reste effectivement souvent le maximum montré, et encore est-il surtout suggestif (bien que l'on s'embrasse de plus en plus dans les films récents). On peut les regarder en famille. Tout cela me semble participer d'une même condescendance un rien méprisante envers un public que l'on réduit si volontiers à des arriérés. Si le public africain a aimé Bollywood, c'est me semble-t-il davantage parce que les films populaires indiens lui sont proches par leur façon non occidentale d'aborder des thématiques qui font partie de sa réalité. Que ce soit les questions récurrentes de l'indépendance des jeunes au sein de grandes familles ou des mariages arrangés, des amours contrariés pour des problèmes de castes, des conflits pères-fils, de la vengeance ou de la rédemption, de la survie en dépit de tous les obstacles, de l'importance de l'honneur et du respect de soi-même ou de la mission de perpétuer les valeurs morales et religieuses, Bollywood traite de débats qui parlent à des sociétés traditionnelles en cours de mondialisation.

Même si le retour systématique des héros dans le giron de la loi commune fait des films hollywoodiens des manifestes conservateurs, ces films participent de l'émergence d'une nation après la colonisation. Ils le font dans un cadre culturel qui n'est pas celui du film américain où le héros est seul maître de son destin. Il se construit de film en film une réponse autonome correspondant à un imaginaire autonome retravaillant les textes épiques, les mythes fondateurs. L'esthétique générale des films (mélo, musique, chasteté, etc.), dont on se gausse si facilement, en est dès lors le contenant et non le contenu, en quelque sorte la condition d'affirmation ou du moins les ficelles d'un genre qui, partant des structures existantes du spectacle populaire, s'est peu à peu élaboré sans jamais se départir de la fluidité de son rapport avec son public⁶.

Au-delà même du cas de Bollywood, cette approche est exemplaire pour affirmer la possibilité de plusieurs modèles narratifs et de représentation. Et que ceux-ci n'ont pas plus à obtempérer à un supposé goût du public décidé à l'avance qu'à ignorer par principe ce qui se joue entre des films (divers) et des publics (divers, eux aussi). Mais Bollywood c'est du cinéma “commercial”? Et alors? l'enjeu est précisément de refuser de ghettoïser tel ou tel type de films come tel ou tel type de public. L'expérience montre que, lorsqu'une dynamique efficace est instaurée, il est possible de multiplier les passerelles entre des œuvres, des styles, des auteurs et des spectateurs, bien au-delà des cases dans lesquelles

ORIENTI OCCIDENTI

une approche conformiste les avait enfermés.

Il s'est mis en place un étrange discours, qui, à l'époque de la circulation mondialisée des personnes, des idées, des images, et bien sûr des capitaux et des marchandises, redouble une injonction nationaliste (faites des films dans votre pays, pour les spectateurs de votre pays) d'une sorte d'ostracisme pseudo-tiersmondiste: personne ne songerait à demander la même chose aux Français (à qui on reproche plutôt de faire des films "trop français", même si personne ne sait ce que ça veut dire) ou aux Italiens. Il y a toute une rhétorique qui, au nom d'approches idéologiques par ailleurs souvent opposées, tendent à essentialiser les productions d'une zone géographique. Le chercheur Olivier Roy en a parfaitement mis à jour les mécanismes, et les dangers, à propos du cas particulier de l'orientalisme comme impasse idéologique de type colonial et du caractère symétrique de sa critique par Edward Saïd et ses épigones⁷. Récuser de telles assignations ne signifie pas que toutes les situations sont identiques: Abbas Kiarostami ne filme pas de la même manière en Iran, un film très iranien quoique production française comme *Le vent l'emportera* (*Bad ma ra khahad bord*, 1998) et en Italie un film européen comme *Copia conforme* (id. 2000). Hou Hsiao-hsien ne filme pas de la même manière *Le Voyage du ballon rouge* (id., 2008) à Paris et *Three Times* (*Zui hao de shi guang*, 2005) à Taiwan (où il ne filme pas non plus de la même manière trois histoires situées à trois époques différentes).

Mais pour pouvoir affirmer ce qui précède, il faut faire ce que tendent au fond à esquiver les commentaires hostiles sur les influences supposées toujours perverses des financements externes: il faut regarder



Copia conforme, 2010

les films, un par un. Et bien sûr beaucoup d'entre eux trichent, cherchent à capitaliser sur des clichés, de l'exotisme, des attentes préétablies du public. Par exemple, des thématiques comme la liberté sexuelle et la liberté individuelle sont formulés selon des approches qui correspondent aux standards occidentaux, qui à être artificiellement plaqué sur les environnements dans lesquels ils sont situés, tandis que des pratiques magiques ou folkloriques sont présentées selon des approches propres à séduire les imaginaires du Nord, sans oublier les usages parfois touristiques des paysages les plus spectaculaires comme de la misère la plus sinistre⁸.

ORIENTI OCCIDENTI



Le voyage du Ballon Rouge, 2007

C'est nouveau, ça? C'est propre aux films venus d'Asie (ou d'Afrique) et financés en Europe? Evidemment non. Qui voit les films relevant de ces procédés de production et de diffusion verra de très nombreuses réalisations racoleuses, malhonnêtes, ou juste stupides. Mais cela est le sort de quiconque regarde beaucoup de film, est curieux de ce qui apparaît un peu partout dans le monde sur les écrans. Et, bien sûr, il arrive que des commissions se trompent, que des programmeurs se laissent bernier ou soient routiniers, que des procédures engendrent des effets pervers. C'est leur lot naturel. Mais on connaît le socle sur lequel s'appuient les raisonnements qui, au nom d'une très problématique "authenticité", tendent à en conclure que de telles pratiques seraient intrinsèquement mauvaises: c'est préférer que ne règne que la seule loi de la jungle, celle du marché. Le marché qui, lui, ne s'embarrassera pas de frontières, mais de manière toute différente.

De quelle authenticité parle-t-on en effet? Partout et toujours, le cinéma prend en compte de manières multiples des situations infiniment complexes, mises en forme par la subjectivité de ceux qui le font, et les effets mécaniques (le fameux "génie dans le système") plus ou moins directs des dispositifs techniques, économiques, sociaux qui permettent la fabrication des films, leur circulation et leur rencontre avec des publics. Ça se voit en regardant les films. Parmi eux, ceux produits grâce à des financements venus d'autres pays, d'autres continents "témoignent" (mais seulement dans ce sens très large) de l'importance majeure d'un cinéma où non seulement les multiples formes d'exils ou de diaspora sont constitutives de l'état actuel de l'humanité, comme l'a fort bien montré il y a plus de 10 ans le chercheur Hamid Naficy⁹, mais où les modes de vie, de pensée, d'imagination y compris de gens qui voyagent peu ou pas sont travaillés par des ondes venues de loin.

On sait aujourd'hui l'importance des influences – thématiques, stylistiques, technologiques... – par-delà les limites frontalières ou culturelles¹⁰. Mais simultanément, le cinéma, à cause de ses modalités propres d'existence, conserve des ancrages puissants dans les collectivités dont sont issus ceux qui le font, dans les paysages où ils sont tournés, dans les langues qu'on y parle, etc. Cela est un fait trop massif

ORIENTI OCCIDENTI

pour qu'on affirme la disparition des cinéma nationaux, comme certains ont cru pouvoir le faire, prenant le développement d'un nouveau et puissant courant transnational pour une forme dominante sinon tendanciellement hégémonique. *Et en même temps* vouloir assigner à résidence le cinéma, ou certains cinémas au nom d'un fantasme d'authenticité qui dissimule soit un acquiescement à la seule loi du marché, soit une forme d'intégrisme (national, culturel, linguistique...), les deux se donnant objectivement la main, c'est à la fois vouloir se priver de beaucoup des plus beaux films présents et futurs, et refuser une évolution du monde qui, avec tous les dangers de soumission à un modèle économique-culturel dominant et contre lequel il faut sans cesse tenter d'agir, est aussi porteuse d'immenses espoirs.

Jean-Michel Frodon

Note

1. "È evidente che Est e Ovest sono costruzioni arbitrarie, convenzionali, cioè storiche, poiché fuori della storia reale ogni punto della terra è Est e Ovest nello stesso tempo. Ciò si può vedere più chiaramente dal fatto che questi termini si sono cristallizzati non dal punto di vista di un ipotetico e malinconico uomo in generale ma dal punto di vista delle classi colte europee che attraverso la loro egemonia mondiale li hanno fatti accettare dovunque? Il Giappone è Estremo Oriente non solo per l'Europeo ma forse anche per l'Americano della California e per lo stesso Giapponese, il quale attraverso la cultura politica inglese potrà chiamare Prossimo Oriente l'Egitto". Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, vol. II, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1419-1420.
2. Dans la formulation de l'administration française, les pays éligibles étaient: tous les pays d'Afrique, des Caraïbes et de l'Océan indien, tous les pays d'Amérique latine, les pays d'Asie à l'exception de la Corée, du Japon, de Singapour et de Taiwan, les pays du Proche et Moyen-Orient à l'exception d'Israël, de l'Arabie Saoudite, des Émirats arabes unis, de Bahrein, de Brunei et du Qatar, et les pays de l'Est européen suivants: Albanie, Bosnie-Herzégovine, Croatie, Slovénie, Serbie, Monténégro, Macédoine, Arménie, Géorgie, Azerbaïdjan, Kazakhstan, Kirghizistan, Ouzbékistan, Tadjikistan, Turkménistan.
3. Cf. Jean-Michel Frodon (sous la dir. de), *Au Sud du cinéma: Films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*, Cahiers du cinéma, Paris, 2004. Ouvrage publié pour les 20 ans du Fonds Sud.
4. Dont la dotation a été multipliée par 3 par rapport à l'ancien Fonds Sud pour atteindre 6 millions d'euros en 2012.
5. Qui a également produit le Taïwanais Tsai Ming-liang ou l'Indonésien Garin Nugroho.
6. Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000*, Paris, L'Harmattan, 2011.
7. Olivier Roy, "Et si l'Orient disparaissait?", *Critique*, n. 793-794, juin 2013, p. 543-552.
8. Il est clair qu'on désigne ici les représentations déformées ou complaisantes, ce qui n'exclue évidemment pas que ces thèmes ou ces motifs soient pris en charge par des films.
9. Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
10. Cf. notamment à ce sujet Elizabeth Ezra, Terry Rowden, *Transnational Cinema*, London-New York, Routledge, 2006; Dina Iordanova, David Martin-Jones, Belén Vidal, *Cinema at the Periphery*, Detroit, Wayne State University Press, 2010.