

# Recréer l'Orient

Circulations et imaginaires transnationaux



Illustration réalisée sur Canva avec aide de l'AI

**5 mai 2026**

**Colloque international conjoint organisé par Lisa El Ghaoui (LUHCIE/ UGA),  
Kateryna Lobodenko et Danilo Sannelli (IRCAV/Sorbonne Nouvelle)**

**Maison de la recherche de la Sorbonne Nouvelle  
Salle Athéna  
4, rue des Irlandais 75005 Paris**

L'objectif de ce colloque est d'analyser ce que les dynamiques transnationales font aux formes esthétiques et aux trajectoires artistiques (biographies, exils, diasporas, circulations) dans les arts de la scène et de l'image. Le colloque entend interroger l'art en mouvement : mouvement des imaginaires d'une part, mouvement des artistes et des œuvres de l'autre. Il ne s'agit pas de redéfinir "l'Orient" comme un bloc homogène, mais de comprendre comment traditions visuelles et trajectoires géoculturelles se rencontrent, se déplacent et se transforment, jusqu'à produire des objets artistiques échappant aux frontières d'une seule nation ou d'une seule langue.

L'"Orient" est ainsi envisagé comme une construction plurielle, issue de l'accumulation de récits, d'images et de représentations. Historiquement associé, dans les cultures européennes, aux espaces situés à l'Est de l'Europe, il a constitué un motif central de l'orientalisme littéraire et artistique du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Cet imaginaire du lointain – fait de ruines antiques, de palais, de voiles, de déserts ou de villes mythifiées – n'a jamais été uniforme : il s'est élaboré à partir de multiples "Orient(s)", réels ou rêvés, savants ou populaires, historiques ou intimes. Ces caractéristiques – pluralité des référents, circulation des motifs, hybridation des sources culturelles et sensorielles – invitent à mettre cet héritage en relation avec des phénomènes plus récents, notamment le développement de formes artistiques transnationales.

À partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, le cinéma, mais aussi les arts de la scène, se déploie de plus en plus dans des réseaux internationaux de financement, de production et de diffusion. Le transnational ne désigne pas seulement une échelle globale opposée au national, mais une interdépendance de formes, de pratiques et de trajectoires: coproductions multi-pays, circulations de récits, collaborations artistiques, mobilités d'acteurs et de réalisateurs, transferts de styles et d'imaginaires. Les œuvres se conçoivent désormais dans des configurations multi-situées, à la croisée de plusieurs espaces culturels et linguistiques.

Confronter l'Orient au transnational revient ainsi à observer comment un imaginaire ancien, souvent associé à l'exotisme ou à l'ailleurs, devient un matériau esthétique remobilisable dans des contextes de création hybrides et non strictement nationaux. Là où l'orientalisme inventait l'ailleurs par l'image et le récit, les pratiques transnationales contemporaines inventent un « entre-les-ailleurs » fondé sur la coopération, la circulation et l'hybridation des dispositifs artistiques.

Ce dialogue entre un Orient longtemps rêvé dans les cultures européennes et des pratiques contemporaines de création sans frontières fixes permet de poser une question centrale : qu'advient-il des formes et des récits artistiques lorsque "l'ailleurs" n'a plus une seule origine mais se construit à travers des trajectoires multiples, de lieux de production divers et de circulations transnationales ? Dans ce contexte, le transnationalisme se distingue à la fois de la mondialisation et du seul cadre postcolonial : il renvoie à des configurations artistiques et économiques combinant plusieurs cadres nationaux, linguistiques et culturels, sans s'y réduire.

En France, les notions de cinéma, de théâtre ou de littérature transnationaux ne font pas l'objet de définitions stabilisées. Les œuvres contemporaines, souvent conçues pour circuler entre plusieurs espaces, dialoguent avec différents publics et brouillent les frontières entre identités artistiques nationales. Les trajectoires d'artistes en migration ou en exil, soutenues par des réseaux internationaux de production, de diffusion ou de collaboration, participent à cette recomposition. Étudier le transnational aujourd'hui revient ainsi à observer concrètement les circulations des formes, des langues et des imaginaires, et à comprendre comment l'"ailleurs" devient un principe de création partagé.

**Pour suivre le colloque en ligne:**

[fr.zoom.us/j/97822682631?pwd=mEEP6E5f1DER2wHZAgNCSu9rPvKo3.1](https://fr.zoom.us/j/97822682631?pwd=mEEP6E5f1DER2wHZAgNCSu9rPvKo3.1)

**ID de réunion: 978 2268 2631**  
**Code secret: 450705**

9h00 **Accueil des participants**

9h30 **Mot d'accueil par les organisateurs du colloque**

10h15 • **Laure Abramovici (Sorbonne Nouvelle)** : “Mises en scène et discours des enjeux esthétiques et politiques de la fabrique du film transnational dans le cinéma palestinien réflexif contemporain”.

10h45 • **Kateryna Lobodenko (Sorbonne Nouvelle)** : “Le cinéma diasporique : un cinéma transnational ? (à l'exemple des œuvres des cinéastes russes et soudanais en exil)”.

*Discussions modérées par Guglielmo Scafirimuto (Université de Lausanne/ Sorbonne Nouvelle)*

**Pause**

11h30 • **Bamchade Pourvali (École Louis-Lumière)** : “Utopie et uchronie dans le cinéma iranien de la diaspora”.

12h00 • **Marie Rault (Sorbonne Nouvelle/ Université Grenoble-Alpes)** : “Hétérotopies insulaires et continentales : géopoétiques transnationales de l'ailleurs dans les poésies de Joy Harjo, Flora Devatine et Vera Duarte”.

*Discussions modérées par Guglielmo Scafirimuto (Université de Lausanne/ Sorbonne Nouvelle)*

12h30 - 13h30 **Déjeuner**

13h30 • **Alessio Arena (Universidad Nacional de Rosario)** : “Imagining the Orient: Transnational Circulations, Political Theatre and Activism in the Work of Dario Fo and Franca Rame” (*en ligne*).

14h00 • **Zvezdana Ostojic (Trinity University)** : “Filmer la Turquie depuis l'Europe : exil et imaginaire de l'Orient dans les films de Tunç Okan et Yılmaz Güney”.

*Discussions modérées par Danilo Sannelli (Sorbonne Nouvelle)*

**Pause**

15h00 • **Aziz Sadik (Université Mohammed V) et Aziz Abaouz (Université Ibn Zohr)** : “La protection juridique du patrimoine culturel face à la circulation transnationale des œuvres artistiques : le cas du Maroc”.

15h30 • **Viviana Birolli (Université Paris Cité)** : “Jouer sur l'espace pour maîtriser le temps : le manifeste à la croisée des chemins, langues et pays”.

*Discussions modérées par Lisa El Ghaoui (Université Grenoble-Alpes)*

16h15 **Projection du court métrage *Ratrata* (2025) de Sadam Siddig**  
(France – Soudan – Égypte)

17h00 **Mot de clôture**

# Résumés des communications

- **Laure Abramovici (Sorbonne Nouvelle) :** “Mises en scène et discours des enjeux esthétiques et politiques de la fabrique du film transnational dans le cinéma palestinien réflexif contemporain”

Apatride – y compris à Haïfa ou Nazareth –, exilique, diasporique... transnational, le cinéma palestinien l'est pour ainsi dire ontologiquement. En l'absence d'état-nation et de ressources propres, la création cinématographique identifiée comme palestinienne est nécessairement financée et élaborée dans le cadre de coproductions internationales, et tributaire, en matière d'économie du cinéma – au sens large, soit des modes de financement mais aussi des conceptions de la fonction de celui-ci –, des projections et attentes éthiques, esthétiques et politiques des partenaires. La résonance singulière du conflit israélo-palestinien au sein de la communauté internationale, la force des affects identitaires, politiques ou militants que la question palestinienne suscite de par le monde, participent à l'élaboration, si ce n'est du devenir des Palestiniens, du moins du devenir de leurs représentations. Dans son ouvrage éponyme, Edward Saïd articule l'orientalisme autour, notamment, du paradigme suivant : l'Occident parle, l'Orient est parlé. La somme des discours et des images dans lesquels la Palestine et les Palestiniens sont parlés est considérable et émane tant de l'Occident que de l'Orient. Ces discours et ces images qui parlent la Palestine et les Palestiniens, modèlent les horizons, les projections, les constructions identitaires à l'aune desquelles les cahiers des charges des coproducteurs et financeurs du cinéma palestiniens sont élaborés, quitte à parfois les éloigner de ce que les cinéastes palestiniens souhaitent justement représenter. Ce sont ces dissonances que nous nous proposons d'analyser, à partir d'un corpus de films palestiniens – et donc transnationaux car coproduits par des partenaires occidentaux et des orientaux – réalisés entre 2005 et 2017, structurés par une mise en abîme et représentant la fabrique ou l'écriture d'un film. Les enjeux d'ajustements et de négociations (identitaires, esthétiques, thématiques ou politiques) inhérents à la conception ou la production d'une œuvre cinématographique transnationale y sont explicitement réfléchis, mis en scène et en discours, et nous invitent à une analyse à large spectre de ce qui les fonde (humanitarisme, militantisme, campisme...), de leurs conséquences, et des stratégies de contournement suggérées et esquissées dans les œuvres du corpus.

- **Kateryna Lobodenko (Sorbonne Nouvelle) :** “Le cinéma diasporique : un cinéma transnational ? (à l'exemple des œuvres des cinéastes russes et soudanais en exil)”

En 1924, le critique Solomon Poliakoff, dans son analyse du cinéma russe en France, publiée dans le quotidien d'émigrés *Les Dernières nouvelles* (1920 – 1939), note que “le cinéma russe en dehors de la Russie porte un caractère conditionnel”, culturellement hybride, voire transculturel, qui se nourrit du cinéma des pays d'accueil et l'enrichit en échange : “Le cinéma russe à l'étranger ne peut être que russo-français, russo-allemand, russo-italien – tout dépend du pays où le film est tourné et qui l'influence par ses goûts, traditions, son savoir-faire”. En 1929, dans une interview à l'hebdomadaire *La Russie illustrée*, le directeur de Sequana Films Simon Schifrine revient sur l'expérience diasporique du cinéma russe en évoquant le caractère transnational de ces productions : “...je ne peux imaginer le cinéma russe en exil réuni, avec sa propre identité à elle. (...) L'art proprement national ne peut exister que sur le sol natal”. Dans ma communication, je partirai donc de l'hypothèse que le cinéma en diaspora se développe en tant que cinéma transnational, allant au-delà des frontières du pays d'origine tout en gardant une particularité culturelle, voire une identité et une esthétique propres, le différenciant de la production “nationale” du pays d'accueil. Je prendrai pour exemple l'œuvre des cinéastes russes exilés en France dans les années 1920 et les créations récentes des cinéastes soudanais fuyant la guerre déclenchée en 2023. Une comparaison des conditions de tournage et de production de ces films sera mise en avant. Je m'intéresserai également aux représentations de la Russie et du Soudan dans ces films. Corpus de films : *Le Lion des Mogols* (1924) de J. Epstein et I. Mosjoukine, *Casanova* (1927) de A. Volkoff, *Khartoum* (2025) coréalisé par Rawia Alhag, Tamea Mohamed Ahmed, Ibrahim Snoopy Ahmad, Anas Saeed et Philip Cox, et *Cotton Queen* (2025) de Suzannah Mirghani. Ces films, tournés avec presque 100 ans d'écart, soulignent le fait que le cinéma transnational n'est pas un phénomène récent.

- **Bamchade Pourvali (École Louis-Lumière) :** “Utopie et uchronie dans le cinéma iranien de la diaspora”

Depuis *Persepolis* (2007) de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, on assiste au développement d'un cinéma iranien de la diaspora. Ces films qui relèvent de différentes nationalités, en langue persane ou dans la langue d'adoption de production, s'intéressent essentiellement à des événements historiques qui ont marqué le 20e siècle en Iran comme le coup d'État de 1953 dans *Women without Men* (2009) de Shirin Neshat et Soja Azari ; ses conséquences sur la société iranienne dans *Poulet aux prunes* (2011) de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud ; la

révolution de 1979 avec *Persepolis* (2007) et *Nous trois ou rien* (2015) de Kheiron ; la guerre Iran-Irak (1980-1988) avec *Under the Shadow* (2016) de Babak Anvari ou *La Sirène* (2022) de Sepideh Farsi. L'exil et l'apparition de communautés iraniennes dans différents pays sont également présents comme le montrent *Baba joon* (2015) d'Yuval Delshad, réalisé en Israël ; ou *The Persian Version* (2024) de Maryam Keshavarz, tourné aux États-Unis. À l'intérieur de cette production internationale, nous aimerions nous attarder sur trois films qui s'éloignent du réalisme au profit de l'utopie/dystopie et de l'uchronie, afin de penser de manière alternative la relation de l'Iran avec l'Occident. Ces trois œuvres sont, d'une part, *A Girl Walks Home Alone at Night* (2025) d'Ana Lily Amirpour et *Une langue universelle* (2024) de Matthew Rankin qui situent leur récit aux États-Unis et au Canada et, d'autre part, *The Things You Kill* (2025) d'Alireza Khatami, film turc d'un réalisateur irano-canadien qui, à l'intérieur de l'Orient, porte un regard indirect sur l'Iran en inscrivant pourtant son histoire entièrement en Turquie.

- **Marie Rault (Sorbonne Nouvelle/ Université Grenoble-Alpes) : “Hétérotopies insulaires et continentales : géopoétiques transnationales de l'ailleurs dans les poésies de Joy Harjo, Flora Devatine et Vera Duarte”**

Cette communication propose d'interroger la recréation de l'“Orient” comme imaginaire spatial transnational à partir de poésies contemporaines issues de contextes autochtones et postcoloniaux. À travers une analyse comparée des œuvres de Joy Harjo (Amérique du Nord), Flora Devatine (Polynésie) et Vera Duarte (Cap-Vert), il s'agira d'examiner comment ces autrices élaborent des espaces poétiques hétérotopiques où se recomposent les rapports au territoire, à la mémoire collective et à l'histoire coloniale. Le corpus se compose de recueils poétiques publiés entre les années 1970 et 2020, période marquée par une intensification des circulations culturelles et par l'émergence de voix féminines revendiquant des héritages autochtones ou diasporiques dans l'espace littéraire mondial. Ces œuvres donnent à voir des territoires insulaires et continentaux — terres amérindiennes, îles polynésiennes, archipel capverdien — qui ne sont ni de simples décors ni des motifs figés, mais des lieux dynamiques de projection, de résistance et de reconfiguration identitaire. L'approche adoptée est comparatiste et géopoétique, croisant la géocritique, la théorie de l'hétérotopie et les études postcoloniales. L'analyse s'attache à montrer comment les paysages, la mer, la terre, l'oralité et les langues en circulation produisent des contre-cartographies poétiques qui contestent les imaginaires hérités de la domination coloniale. Dans cette perspective, l'“Orient” n'est pas envisagé comme une aire géographique stable, mais comme un ailleurs relationnel, construit à partir de trajectoires historiques, de déplacements et de circulations transnationales. Les thématiques principales abordées seront l'insularité, l'autochtone et la diaspora, la mémoire spatiale, les circulations culturelles, ainsi que la dimension éthique et politique des espaces poétiques. La communication montrera que ces hétérotopies littéraires permettent aux autrices de transformer des espaces marqués par l'effacement et la marginalisation en lieux de réinvention symbolique, capables de proposer de nouveaux modes d'habiter le monde.

- **Alessio Arena (Universidad Nacional de Rosario) : “Imagining the Orient: Transnational Circulations, Political Theatre and Activism in the Work of Dario Fo and Franca Rame”**

The paper examines the representation of the “Orient” in the theatre of Dario Fo and Franca Rame as an object of political inquiry and investigation, as well as a scenic construction, detached from the exoticizing tradition of European Orientalism. Through the analysis of a selected corpus of works and their international reception, the study explores how Oriental cultural imaginaries and their related political and historical contexts are reworked by the two authors. The paper proposes to read the Oriental imaginary in their oeuvre as the out come of transnational circulations intertwining theatrical form, activism, and political engagement.

- **Zvezdana Ostojic (Trinity University) : “Filmer la Turquie depuis l'Europe : exil et imaginaire de l'Orient dans les films de Tunç Okan et Yılmaz Güney”**

Dans *Otobüs* (Tunç Okan, 1976), neuf travailleurs migrants turcs sont abandonnés dans un autobus au centre de Stockholm, dépouillés de leurs passeports et de leur argent par un passeur. Dans *Le Mur* (Duvar, Yılmaz Güney, 1983), des enfants détenus au pénitencier central d'Ankara subissent une violence systématique dans un espace pourtant entièrement reconstitué en France, dans une abbaye de l'Oise, dans le cadre d'une coproduction française. Séparés de sept ans et produits dans des conditions très différentes, ces deux films posent, selon des modalités formellement inverses, une même question : que fait l'espace européen à la représentation cinématographique de la Turquie ? Dans *Otobüs*, la Suède est omniprésente. Ses places modernistes, sa lumière froide, ses passants indifférents composent une grammaire visuelle de l'écart : l'environnement nordique ne rejette pas frontalement les migrants, il les rend invisibles, et c'est dans cette indifférence que le film inscrit sa violence propre. Dans *Le Mur*, au contraire, l'Europe s'efface presque entièrement de l'image. Exilé à Paris, Güney reconstitue sur le sol français un pénitencier d'Ankara refermé sur sa propre logique spatiale, architecturale et linguistique. Le territoire européen n'y subsiste plus que comme condition matérielle invisible de possibilité. Je voudrais montrer que cet écart engage deux manières de reconfigurer, depuis l'exil, l'imaginaire de la Turquie comme espace oriental aux marges de l'Europe. Chez Okan, la Turquie n'apparaît qu'en creux, à travers la désorientation de corps migrants rendus illisibles par l'espace européen. Chez Güney, elle est reconstruite comme un monde autonome, dont la possibilité de figuration dépend pourtant des conditions transnationales de l'exil et de la coproduction. L'“Orient” ne relève donc pas ici d'un simple héritage iconographique : il se reformule dans les dispositifs mêmes de production, de représentation et de circulation des films. Cette divergence renvoie aussi à des positions inégales dans les circuits européens de légitimation

culturelle. Alors qu'Otobüs a circulé sans acquérir la durabilité critique des films de Güney, ceux-ci ont bénéficié d'un horizon de réception déjà structuré par la figure du cinéaste exilé, censuré et héroïsé. Il s'agira ainsi d'analyser comment l'espace européen s'inscrit dans ces films, tantôt comme visibilité saturante, tantôt comme effacement stratégique, et de montrer que ces choix formels révèlent les médiations politiques et institutionnelles qui conditionnent la visibilité des cinémas turcs en Europe.

- **Aziz Sadik (Université Mohammed V) et Aziz Abaouz (Université Ibn Zohr) : “La protection juridique du patrimoine culturel face à la circulation transnationale des œuvres artistiques : le cas du Maroc”**

Dans un contexte marqué par l'intensification des échanges culturels et la multiplication des coproductions artistiques internationales, cette communication porte spécifiquement sur le Maroc en tant qu'espace de production, de circulation et de réappropriation des œuvres inspirées de son patrimoine culturel. Les œuvres artistiques marocaines, qu'elles soient cinématographiques, théâtrales ou visuelles, circulent de plus en plus au-delà des frontières nationales, notamment vers l'Europe et l'espace méditerranéen. Cette dynamique s'inscrit dans un mouvement plus large de mondialisation des pratiques artistiques, où les créations sont produites, diffusées et réinterprétées dans des contextes culturels multiples. L'analyse s'appuie notamment sur les travaux de Catherine Wihtol de Wenden relatifs aux mobilités culturelles, ainsi que sur les réflexions de Francesco Francioni. La problématique consiste à interroger la manière dont le droit, dans le contexte marocain et international, tente de concilier deux impératifs parfois contradictoires : d'une part, la libre circulation des œuvres et la liberté de création artistique dans un espace culturel transnational ; d'autre part, la nécessité de protéger le patrimoine culturel matériel et immatériel marocain contre les risques d'appropriation, de décontextualisation ou d'exploitation abusive. Cette réflexion s'inscrit dans le cadre des instruments juridiques internationaux relatifs à la protection du patrimoine et à la diversité culturelle, tout en tenant compte des spécificités juridiques et institutionnelles du Maroc. L'intérêt scientifique du sujet réside dans l'analyse des tensions entre ces différentes logiques juridiques et culturelles, à partir du cas marocain. Il s'agit d'évaluer la capacité du droit à encadrer les nouvelles formes de création artistique caractérisées par l'hybridation, les coproductions internationales et la mobilité des artistes. À cet égard, la communication s'articulera autour de deux axes : d'une part, l'examen du cadre juridique applicable à la protection du patrimoine culturel marocain dans un contexte transnational ; d'autre part, l'analyse des défis posés par les pratiques artistiques contemporaines, notamment en matière d'appropriation culturelle et de reconnaissance des patrimoines dans des espaces de création hybrides.

- **Viviana Birolli (Université Paris Cité) : “Jouer sur l'espace pour maîtriser le temps : le manifeste à la croisée des chemins, langues et pays”**

La communication se propose d'aborder l'histoire du manifeste du point de vue d'une géopolitique des arts, dans le but d'enrichir et favoriser un décloisonnement du récit euro centrique des avant-gardes et de l'art moderne. Dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, la distribution des manifestes littéraires et artistiques confirme la centralité de Paris comme « phare de l'art moderne » : l'immense majorité des manifestes est effectivement lancée dans la Ville Lumière. Cependant, cette centralité est le fait d'un réseau touffu d'échanges entre pays, langues et cultures : l'italien Filippo Tommaso Marinetti (*Manifeste du futurisme*, 1909), le roumain Tristan Tzara (*Manifeste dada*, 1918), l'hongrois Charles Sirato (*Manifeste du dimensionnisme*, 1936), le chilien Vicente Huidobro (*Manifestes*, 1925) ne sont que quelques-uns des créateurs qui convergent vers Paris dans l'espoir d'arriver à imposer leurs recherches plastiques et littéraires sur une scène locale à la puissante résonance internationale. A ces créateurs conscients que “Nemo profeta in patria est” s'ajoutent les innombrables auteurs de manifestes qui, tout en demeurant dans leurs pays d'origine, marient la tradition française dans le but de s'inscrire dans le débat moderne : le *Manifesto Antropofago* du brésilien Oswald de Andrade (1928) et le *Comprimido Estridentista* du mexicain Manuel Maples Arce (1921) illustrent bien la double dynamique d'hommage et d'appropriation « cannibale » qui peut découler de cette confrontation. Pour tous ces créateurs étrangers plus ou moins francophones, Paris et sa tradition culturelle constituent dès lors un “ailleurs”, un horizon de projection aussi suggestif et fantasmé que pouvait l'être l'Orient pour les artistes occidentaux. Par une série d'études de cas, la communication permettra de mettre l'accent sur l'imaginaire de l'ailleurs qui se construit autour de l'aura de la Ville Lumière à la confluence entre une multiplicité de trajectoires individuelles, à l'origine d'un cadre géopolitique complexe dont les cordonnées sont destinés à changer après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Après 1945, cette centralité laisse en effet la place à une nouvelle scène multipolaire, d'abord à l'échelle européenne (Piero Manzoni, Bazon Brock, Enrico Castellani, Rolf Fenkart, Carl Laszlo, Heinz Mack, Otto Piene, Herbert Schuldt, *Manifeste contre rien pour l'exposition internationale de rien*, 1960), puis de part et d'autre de l'Océan, lorsque New York “volera” à Paris l'idée de l'art moderne : Prolégomènes à un troisième manifeste surréaliste ou non (1942) qu'André Breton rédige aux Etats-Unis après son départ de France, les manifestes que les dadaïstes lancent dans le Nouveau continent après 1945 se posent à l'origine d'une réappropriation proprement américaine de la tradition manifestaire européenne, dont le recueil de textes Fluxus Manifestos (A Great Bear Pamphlet, New York, 1966) reste un excellent exemple. Traditionnellement associés à des imaginaires nationaux, sinon nationalistes, les manifestes s'avèrent ainsi, tout au contraire, être un excellent lieu pour appréhender les dynamiques de circulation transnationale qui font toute la richesse de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle, entre centre et marges du champ de la création, à la croisée des chemins, langues et pays.

# Projection

**Ratrata** (2025) de **Sadam Siddig**, fiction/expérimental, 17 min ; en arabe, sous-titré en français (France – Egypte – Soudan)

Scénario: Alaa Hassanein, Ezzat Sabry, Sadam Siddig

Production: Sadam Siddig, Yasir Faiz, Alaa Hassanein

Une balade nocturne d'un homme et d'une femme à travers les rues du Caire. Durant cette déambulation poétique, les personnages partagent leurs désirs, leurs souvenirs, leurs sentiments et leurs inquiétudes. Une voix tantôt profonde, tantôt délicate et envoûtante les accompagne, les enveloppe...



