

## DOSSIER THÉMATIQUE :

Le corps dans tous ses états. Les régimes esthétiques du corps dans le monde arabe

# DU CORPS ÉCRAN À LA VILLE CORPS

**Noha Maroun**

*Université Saint-Joseph de Beyrouth*

**ABSTRACT** | Le corps humain attire et fascine beaucoup de cinéastes arabes, c'est pourquoi il est considéré comme un agglomérat de signes indicateurs et révélateurs de l'instabilité sociale et politique d'une nation. Dans le cinéma libanais, les représentations du corps sont controversées et strictement liées aux thématiques de la guerre. Le corps des hommes se fait donc écran et réceptacle de la violence, il exhibe ses blessures incurables, alors que le corps mouvant des femmes porterait en lui des germes salvateurs ou entrerait en forte corrélation avec le lieu qui détermine sa trajectoire. La ville de Beyrouth émerge alors comme un immense corps en ruines qu'il faudrait reconstruire. Elle est personnifiée par la caméra de certains cinéastes qui témoignent de ses étranges mutations. Comment les différentes configurations du corps humain introduisent-elles des micro-histoires dans la Mémoire collective du Liban ?

**MOTS-CLÉS** | Arts dioptriques – Trajectoire du corps – Caméra haptique – Corps mouvant – Cinéma libanais – cinéma de guerre et d'après-guerre.

**ABSTRACT** | The human body always attracts and fascinates Arab filmmakers that is why it is considered as an agglomerate of signs, which usually reveals the social and political instability of a Nation. In the Lebanese Cinema, the body representations are controversial and related to war themes. The men body becomes the screen and the receptacle of the violence when it exhibits its wounds and scars while the moving women body holds within itself, the early signs of safeguards. The moving women body is also correlated to the space that determines its trajectory. Beirut city emerges then as a huge body in ruins, that needs to be reconstructed. Sometimes the filmmakers personify the city and project an image of its strangest mutations. How do the different configurations of the human body introduce little stories in the Collective Memory of Lebanon?

**KEYWORDS** | Dioptric Arts – Body's path – Haptic camera – Moving body – Lebanese Cinema – War and Post-war cinema.

« Nul ne sait ce que peut le corps »  
Baruch Spinoza<sup>1</sup>

« L'homme est un roseau pensant »  
Blaise Pascal<sup>2</sup>

Dans le monde arabe, le corps se trouve fréquemment situé au cœur des conflits politico-historiques. Au Liban, par exemple, la guerre civile a duré environ quinze ans. Elle a emporté avec elle les corps et les esprits. Entre les années 1974 et 1990, elle a causé des dizaines de milliers de victimes, des destructions massives d'immeubles, des milliers de disparus, de déplacés et d'exilés. Elle s'est également imposée comme une thématique récurrente dans l'ensemble des films libanais de la période post-conflit. À tel point que les représentations du corps humain sont extrêmement variées. L'image du corps humain structure même l'intégralité des films libanais contemporains. Le corps, victime malgré lui d'un conflit ou du piège de la guerre, « cette boucherie héroïque<sup>3</sup> » dans laquelle s'engage la Nation toute entière, devient objet de toutes les projections. Mais de quel corps s'agit-il ? Est-ce un corps fragile ou puissant, craint ou désiré, entravé ou libéré ? L'évocation de quelques-uns des aspects du corps à travers lesquels, au Liban, le cinéma contemporain le représente, le décrit, l'exhibe, le cache, voire le libère, permet de comprendre que c'est à travers les archives de la guerre civile libanaise que le cinéma retrace la trajectoire du corps. Comme si les corps, qu'ils soient individués ou indifférenciés, ceux d'hommes ou de femmes, ne pouvaient s'inscrire que dans « les archives de l'histoire de l'humanité<sup>4</sup> ». Dans le cinéma libanais, c'est dans le fil du temps, celui de l'histoire, et dans l'errance propre à un contexte spatial profondément marqué par la guerre, celui de Beyrouth, que le corps évolue.

## Le corps écran de la violence

Au Liban, dans l'ensemble du cinéma post-guerre et contemporain, le corps humain subit, de plein fouet, la violence de la guerre. Il est pris, malgré lui, dans le tourbillon de cette guerre<sup>5</sup>. C'est pourquoi il est blessé, affaibli, écorché vif. Il se voit incapable de briser le cycle infernal du conflit, inapte à enrayer le cercle thématique morbide de la violence : celle de la guerre, celle de la mort et celle du deuil. Le corps, gravement atteint, physiquement et moralement, peut-il survivre à ses blessures et comment ?

1- Baruch Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1954, p. 184.

2- Blaise Pascal, *Pensées* (texte établi par Louis Lafuma), Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Livre de vie », 1962, p.109.

3- Une alliance de mots qui définit la guerre telle que Voltaire la conçoit. Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, Paris, Bordas, coll. « Univers des lettres », 1982, p. 48.

4- Friedrich Nietzsche cité par Michela Marzano. Michela Marzano, *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, coll. « Dictionnaires Quadrige », 2007, p. 483.

5- Le « tourbillon », titre du film de Samir Habchi, est en même temps une métaphore de cette guerre. Samir Habchi (réalisateur), *Le Tourbillon*, comédie dramatique, 1992, Liban, 90 mn.

Dans ce paradigme de la violence et les thématiques qui lui sont associées, les rôles à l'écran strictement liés au corps blessé abondent : celui du médecin chirurgien ou urgentiste, celui du secouriste et de l'ambulancier. Au centre de ces rôles : le corps.

C'est en plan moyen que le corps blessé et ensanglanté est montré dans les films libanais post-guerre, comme si les cinéastes dramatisaient les conséquences atroces de la guerre dans le corps, à travers ou à partir de celui-ci. De sorte que le corps blessé, hémorragique, figure une population, un pays, voire une nation, blessés et anéantis par la guerre. En ce sens, peut-être l'image, parfois insoutenable, greffe-t-elle dans la mémoire collective des survivants, des micro-histoires de la guerre. Des histoires tragiques ou des drames qui défilent sur l'écran et grâce auxquelles les Libanais peuvent résorber le traumatisme de cette guerre niée, oubliée et refoulée.

Considérons à présent le film *Liban. Le pays du miel et de l'encens* (1988) de Maroun Baghdadi<sup>6</sup>. Il s'agit d'un épisode de la série *Médecins des hommes* qui retrace les chroniques de la guerre sur un ton grave et ironique. Le cinéaste filme une tranche de vie, celle du Docteur Fournier (Robin Renucci), un médecin français qui arrive au Liban en pleine guerre civile pour opérer et sauver des blessés à ses risques et périls. Le cinéaste y montre la guerre du point de vue des chirurgiens libanais et du médecin français. Ils opèrent le corps déchiqueté du milicien, évacué à grands cris, sous les tirs de ses compagnons d'armes, dans la salle des urgences de l'hôpital. Les chirurgiens opèrent sous pression optimale : lamentations des femmes, menaces des miliciens en courroux... Mais surtout, l'hôpital, investi par les miliciens qui y transposent leurs luttes intestines, devient symboliquement une zone du combat dans laquelle les miliciens libanais et le médecin français s'affrontent. Alors que les chirurgiens libanais et le médecin français cohabitent et fraternisent dans la zone du chaos qu'est devenu l'hôpital, le corps, quant à lui, est happé par la spirale de la guerre. Ses chances de survie s'amenuisent. Piégé dans le huis clos qui s'instaure peu à peu, il agonise et meurt, inexorablement, serions-nous tentés de dire.



*Liban Le pays du miel et de l'encens*, Maroun Baghdadi.

6- Maroun Baghdadi (réalisateur et co-scénariste), *Liban pays du miel et de l'encens*, drame, 1988, Liban, 90 mn.

Dans le documentaire *Nos guerres imprudentes* (1995)<sup>7</sup>, Randa Chahal Sabbagh montre en direct le transport d'un blessé par un passant. Pendant la guerre, est-il besoin de le souligner, même les civils devenaient occasionnellement ambulanciers, afin de transporter à l'hôpital un ami, un voisin ou un passant blessé. La réalisatrice filme ainsi une habitude typiquement libanaise et orientale, celle de porter secours, gratuitement, à l'autre, si son corps défaille. L'acte individuel symbolise, par conséquent, sur le plan national, la solidarité du peuple libanais pendant la guerre.

En filmant le blessé qui saigne, en plan rapproché, déposé hâtivement dans le coffre de la voiture et dépêché vers l'hôpital, la réalisatrice a quasiment filmé la mort en direct, dans l'espace clos de la voiture. « À l'impression de réel se substitue une conscience diffuse de la proximité de la réalité », affirme Gérard Lenne<sup>8</sup>. Les films de Randa Chahal Sabbagh oscillent, de ce point de vue, entre reportage et documentaire. Des images d'archives, des documents authentiques et des témoignages directs s'y juxtaposent judicieusement. Comme pour « faire voir et faire vivre » le conflit libanais, selon les mots de Mathilde Rouxel<sup>9</sup>. Dans le film cité, le cheminement du corps est toujours entravé par des barricades, par des fortifications en sacs de sable, pris au piège par un conflit qui s'éternise. Citons encore la dernière scène du film déjà évoqué, *Liban, le pays du miel et de l'encens* qui présente l'image d'un corps enlisé dans le conflit. Il s'agit de celui du Dr Fournier qui échappe de justesse à la captivité. Cadré dans un plan d'ensemble, le médecin fuit alors que les bombes éclatent alentours en donnant une vision cauchemardesque de cette guerre meurtrière. Avant qu'un plan rapproché qui exacerbe la panique et la frayeur du médecin n'accentue l'expression de l'Occidental qui échappe de justesse à la mort en Orient.

Le corps semble se faire le réceptacle d'une violence dont le foyer permanent est la guerre. Il devient un des multiples écrans de la violence dont la brutalité de la représentation n'est en rien atténuée par le traitement de l'image. La représentation du corps humain est d'un réalisme cru et cruel. Les épreuves se multiplient. Dans le film *Hors la vie* (1991) de Maroun Baghdadi<sup>10</sup>, le journaliste français Patrick Perrault (Hippolyte Girardot) est pris en otage par des miliciens libanais. Il subit le calvaire de la captivité. Le corps de l'otage est tantôt cadré en plan moyen afin de le montrer entravé par du ruban adhésif, tantôt montré en très gros plan pour souligner le regard hagard du captif et mettre en exergue son insurmontable terreur. Le contraste clair-obscur montre bien la détresse du journaliste kidnappé, jusqu'à ce qu'un plan rapproché mette en relief sa défaillance physique et psychique au moment où il découvre les demandes de ses ravisseurs et s'effondre.

7- Randa Chahal Sabagh (réalisatrice), *Nos guerres imprudentes*, documentaire, 1995, France, 61 mn.

8- Gérard Lenne, *La Mort à voir*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7<sup>ème</sup> Art », 1977, p. 12.

9- Rouxel Mathilde, *Jocelyn Saab La Mémoire indomptée*, Beyrouth, Dar An-Nahar, 2015, p. 112.

10- Maroun Baghdadi (réalisateur et co-scénariste), *Hors la vie*, drame, 1991, France, 97 mn (Prix du Jury à Cannes 1991).



Hors la vie,  
Maroun Baghdadi.

On peut alors en déduire que le corps humain porte profondément les blessures causées par la guerre. Certains combattants en gardent un handicap chronique à vie. Par exemple, Haydar (Haitham El Amin), le protagoniste du film *Beyrouth la rencontre* (1981) de Borhane Alaouié<sup>11</sup>, tout comme Ramy (Majdi Machmouchi), le héros du film *L'ombre de la ville* (2000) de Jean Chamoun<sup>12</sup>, clopinet. Le plan d'ensemble, d'ailleurs, met bien en relief leur claudication pour en faire une allégorie de la défaite de toute génération de blessés de guerre. Quant au Dr Chafic (Nidaa Wakim), le personnage principal du film *Ceinture de feu* (2004) de Bahij Hojeij<sup>13</sup>, il conserve à l'épaule une balafre douloureuse, une écharde dans sa chair, montrée dans le film en *gros plan*. Le cinéaste a recours au *flash back plan* pour rappeler la scène traumatisante de la blessure du Dr Chafic tout comme son transfert dans une salle d'opération d'un vert cadavérique à l'occasion d'une scène quasiment irréelle et onirique. Ici, les salles des services des urgences des hôpitaux libanais, continuellement filmées, témoignent symboliquement de l'entrée d'une Nation dans la guerre. Alors que l'état d'urgence absolue du mal et de la violence se concrétise, quant à elle, par le corps blessé, le corps handicapé, donc le corps mort-vivant. Blessure des miliciens que Raya Morag interprète comme la trace indélébile de leur défaite : « *The male characters were carrying the burden of the trauma of defeat on their bodies*<sup>14</sup>. » Quoiqu'il en soit, c'est une véritable démythification de la guerre qui s'opère à travers les représentations brutales et réalistes du corps humain.

## Le corps mouvant des femmes

Si le corps des miliciens et des médecins occupe les devants de la scène, par leur virilité, le corps des femmes est quelque peu occulté dans les films des années 1980 et 1990. Ce qui souligne l'effectivité d'une représentation genrée du corps-écran de la violence. À cela près que les corps d'homme, dans une sorte d'inversion ironique, perdent de leur omnipotence et deviennent des corps impotents à cause d'un conflit qu'ils ont eux-mêmes fomenté.

11- Borhane Alaouié (réalisateur), *Beyrouth la rencontre*, drame, 1981, Liban, 125 mn.

12- Jean Chamoun (réalisateur et scénariste), *L'Ombre de la ville*, drame, 2000, Liban, 95 mn.

13- Bahij Hojeij (réalisateur et co-scénariste), *Ceinture de feu*, drame de guerre, 2004, Liban et France, 90 mn.

14- Raya Morag, *Defeated Masculinity Post traumatic cinema in the Aftermath of war*, Brussels – New York, PIE Peter Lang, 2009, p. 15.

Le corps des femmes, en ce qui le concerne, cache en lui des blessures profondes et invisibles. Loin d'être immobile, il se déplace, afin de mitiger la violence subie par le corps des hommes. Alors que le corps des hommes se fait écran de la violence, le corps des femmes quant à lui devient écran du mouvement. Une triple thématique lui est associée : celle du dynamisme vital, celle de l'errance et celle de la renaissance.

Le corps de la femme, épargné par les blessures franches des combats, doit se déplacer pour survivre. À l'incipit du film de Nadine Labaki *Maintenant on va où ?* (2011)<sup>15</sup>, un groupe de femmes habillées de noir se détache, en un plan d'ensemble, et effectue, d'un même pas, dans un désert, une danse funèbre qui ressemble à un rite tribal. Ces femmes sont pour la plupart des veuves, des mères ou des sœurs de jeunes martyrs. Leur danse collective, quelque peu théâtralisée, exacerbe leur douleur de femmes en deuil. Elle fait également référence à des traditions orientales de lamentations funéraires qui accompagnent, en l'occurrence, la mort d'un jeune martyr. Ces mères d'Orient et du Liban n'ont pas encore fait le deuil de leurs maris et enfants tués pendant la guerre. Se pourrait-il que cette chorégraphie collective apaise leur douleur, surtout si elle s'effectue en groupe et au rythme d'une musique libératrice<sup>16</sup> ? Rien ne permet de l'affirmer avec certitude, mais toutes les configurations du corps féminin, si contrastées soient-elles, se caractérisent par un dynamisme qui crève l'écran, comme si la réalisatrice voulait libérer le corps de la femme libanaise, orientale. Les corps des femmes se mouvant à l'unisson font corps. Ils s'unissent en une danse qui célèbre sans doute la résilience de la femme libanaise. Une femme capable de renaître, comme le Phénix, malgré toutes les épreuves vécues, des cendres de la guerre. Le corps de la femme s'interpose ainsi entre les hommes et la violence de la guerre. L'image ainsi cadrée en plan d'ensemble constitue certainement, c'est, du moins, l'avis de Paula Layoun, un acte de « préservation de la mémoire collective à travers le témoignage<sup>17</sup> » des femmes qui ont vécu la guerre.



*Maintenant on va où ?*,  
Nadine Labaki.

15- Nadine Labaki (réalisatrice et co-scénariste), *Et maintenant on va où ?*, comédie dramatique, 2011, Liban et France, 110 mn.

16- Selon Milan Kundera, « la musique est libératrice : elle le libère de la solitude et de l'enfermement ». Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 137.

17- Paula Layoun, *Quand les femmes libanaises font leur cinéma*, Université Paris I. Panthéon-Sorbone, mémoire de master II. Arts et histoire de l'art, sous la direction de José Moure, 2016, [en ligne : <https://pdfs.semanticscholar.org/79dc/c7c04a3f8ae6ac454f32d976ac2f915ae792.pdf>], consulté le 19 décembre 2019.

Dans le film, *Sous les bombes* (2007), de Philippe Aractingi<sup>18</sup>, Zeina (Nada Abou Farhat) erre à la recherche de son fils Karim. Celui-ci a disparu pendant les raids aériens de la banlieue de Beyrouth et du Sud Liban en 2006. Elle cherche, entre les ruines et les décombres des villes détruites, le corps perdu de son fils Karim. Nous suivons de près les métamorphoses de ce corps en affliction. Zeina est d'abord cadrée en plan moyen afin de montrer son élégante et courte robe bleue, puis, au fur et à mesure que son enquête progresse, son corps est enveloppé d'une robe noire et ample qui dilue toutes ses formes féminines. Comme si le noir, teinte du deuil au Liban et au Moyen-Orient, annonçait déjà sa perte irrémédiable. Le cinéaste condense dans le gros plan toute la douleur de la mère éplorée et anéantie : elle a beau chercher, elle ne trouvera point Karim. Le film, un *road movie*, met en exergue la quête initiatique de la mère, lancée sur les routes du Liban, au-delà des frontières érigées par les hommes. Quête durant laquelle l'absence de contact charnel avec le corps perdu de son fils annonce déjà la détresse de la nouvelle génération de Libanais, perdus dans les méandres de la guerre qui décime leurs familles.

*Sous les bombes*,  
Philippe Aractingi.



De même, dans le film *Et maintenant on va où ?* (2011) de Nadine Labaki, le corps de la mère, Takla (Claude Baz Moussawbaa), se transforme en un rempart contre la violence. Lorsque son fils Nassim (Kevin Abboud) est tué par une balle perdue, elle cache son cadavre dans le puits avant de le transporter, la nuit, hors du village où coexistent les habitants des deux confessions chrétienne et musulmane. Sans cela, la découverte de la mort de Nassim aurait déclenché une guerre entre les deux communautés religieuses chrétienne et musulmane. Takla porte donc sa douleur de *mater dolorosa* dans sa chair comme une entaille invisible et profonde. Elle est obligée de cacher la mort de son fils pour sauver le village d'un conflit fratricide. Nadine Labaki raconte ainsi des micro-histoires de femmes éprouvées par la guerre et qui luttent pour instaurer la paix dans leurs communautés. Leur corps devient alors porteur de mémoires individuelles, souvent poignantes, de petites histoires de femmes fortes et courageuses qui ont résisté à leur corps défendant, à la guerre.

<sup>18</sup> Philippe Aractingi (réalisateur et co-scénariste), *Sous les bombes*, drame, 2007, Liban, 98 mn.

Dans les films libanais de la période de l'après-guerre, la femme milite comme l'homme. Dans l'histoire récente du Liban, le sort des disparus générés a souvent été poursuivi, à bout de souffle, par les femmes. C'est grâce aux sœurs, aux mères et aux épouses que les disparus de la guerre civile n'ont pas été oubliés. Elles se sont massivement engagées pour retrouver quelques-uns de leurs hommes enlevés vers une destination inconnue. Dans le film *L'Ombre de la ville* (2000) de Jean Chamoun<sup>19</sup>, Siham (Christine Choueiri) tente désespérément de retrouver son mari. Il a disparu pendant la guerre. Comme son nom l'indique, le regard de Siham (prénom de femme qui signifie en arabe « des flèches »), décoche des flèches acérées à l'encontre des chefs de guerre et des miliciens qui tergiversent, comme toujours, sur le sort des disparus. Son visage, cadré en très gros plan, met ainsi en exergue sa détermination à réussir sa mission : retrouver un des disparus de la guerre. En tant que militante, Siham se bat contre l'oubli, ou ce que Paul Ricœur appelle les abus d'oubli des peuples qui ont dû survivre à des guerres<sup>20</sup>. Omniprésent, le corps mouvant de Siham s'égaré peu à peu dans une quête de l'introuvable corps disparu. Son corps épuisé réalise une quête initiative *a priori* salutaire afin qu'elle purge sa douleur.

Du corps de la militante émerge le corps sensuel et envoûtant de la femme fatale. Dans le film *Ceinture de feu* (2004) de Bahij Hojeij, le Dr Chafic (Nidaa Wakim) tombe éperdument amoureux d'une inconnue qu'il embrasse dans une étreinte charnelle, à la hâte, dans l'abri de l'université, pendant que les combats font rage. Comme si le risque de mourir à chaque instant et la proximité de la mort attisaient la libido et ravivait le désir sexuel. C'est dès lors la quête de ce corps fantôme, fuyant et insaisissable, qui conditionne tout le film. À tel point que le spectateur est fondé à se demander si la rencontre des deux corps peut réellement se produire. Cette femme, dont la beauté semble s'imposer d'elle-même, existe-t-elle vraiment ? ou bien est-elle fantasmée dans l'esprit dérangé du Dr Chafic ? Cela semble indéterminable. Ce qui est certain, c'est que les frontières entre le réel et le fictif s'estompent progressivement. Le docteur délire. Il lui semble voir sa bien-aimée partout. De sorte que tout le film s'imprègne de cette présence-absence de l'inconnue. Jusqu'à identifier cette impossibilité de retrouver la femme à l'impossibilité de dépasser les frontières réelles érigées au centre de Beyrouth. Son corps insaisissable dénotant dès lors le corps inaccessible de cette ville qu'a été Beyrouth durant la guerre. Un Beyrouth divisé en deux zones, séparées par les lignes de démarcation. Des lignes de partage de la ville qui renvoient à leur tour aux frontières sociales infranchissables qui séparent les corps. Comme le souligne Lina Khatib : « *The boundaries of bodies have to be policed as they signify social boundaries*<sup>21</sup>. »

19- Jean Chamoun (réalisateur et scénariste), *L'Ombre de la ville*, drame, 2000, Liban, 95 mn.

20- Paul Ricœur espère ainsi instaurer « au niveau ethico-politique : la mémoire obligée » contre les abus d'oubli. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 105.

21- Lina Khatib, « The Voices of Taboos: Women in Lebanese War cinema », *Women, A cultural review*, vol. 17, 2006, pp. 65-77.



Une configuration similaire du corps érotique de la femme vamp est reprise dans deux autres films. Dans *Caramel* (2007) de Nadine Labaki<sup>22</sup>, le spectateur devient malgré lui un voyeur. L'image sensuelle du corps féminin est reflétée par un plan d'ensemble dans lequel l'actrice, vue de dos, en plan rapproché, sur-cadrée par des rideaux et une fenêtre, paraît en contre-jour dans un cadre solaire, lumineux, quasiment éblouissant comme pour mettre en exergue la libération de la femme, sa singularisation et son affirmation dans une société patriarcale. Cette image signale l'émergence d'un courant féministe dans le cinéma. Un engagement à la faveur duquel la femme, actrice et réalisatrice, ici Nadine Labaki, revendique sa place dans la société de l'après-guerre. Le corps de la femme, vigoureux et en pleine santé, s'impose comme une pulsion de vie. Il résiste à la violence destructrice des hommes.



*Caramel*,  
Nadine Labaki.

Dans le film *Terra incognita* (2002) de Ghassan Salhab<sup>23</sup>, le corps de Soraya (Carol Abboud) est cadré en plan rapproché. Elle incarne une silhouette féminine anonyme qui déambule dans le Beyrouth nocturne. Également cadrée de dos, les épaules dénudées, en robe noire, elle est le contrepoint féminin du soldat viril qui lui fait face. Elle avance comme Gradiva dans la ville. Son dynamisme gracile semble se situer aux antipodes de la raideur des hommes qui attisent le conflit. Le contraste clair-obscur, quant à lui, semble mettre en relief une possibilité de salut grâce au corps féminin, toujours en mouvement, toujours en constante métamorphose.

*Terra Incognita*,  
Ghassan Salhab.



11- Nadine Labaki (réalisatrice), *Caramel*, comédie dramatique, 2007, Liban, 96 mn.

23- Ghassan Salhab (réalisateur et scénariste), *Terra Incognita*, drame, 2002, Liban et France, 120 mn.

Tantôt habillée comme un homme, tantôt vêtue comme une femme irrésistible, Soraya trouble le spectateur. Le jour, elle exerce son métier de guide touristique. Elle arpente les sites archéologiques du Liban, habillée comme un homme. La nuit, elle redevient une femme sensuelle et irrésistible. À la fin du film, en revanche, lorsque le plan rapproché accentue les bleus sur ses joues, traces dont les coups de son amant sont à l'origine, le corps de la femme battue et soumise à la violence de l'homme fait écho au corps victime de la violence. Le corps de la femme se trouve alors doublement soumis aux blessures physiques et morales : pendant la guerre et après la fin des hostilités. Cette représentation ambivalente du corps féminin : créature diurne et créature nocturne, corps victime et corps victorieux, montre les infinies potentialités du corps de la femme. Lina Khatib conclut ainsi : « *A women's role in war and peace is complex*<sup>24</sup>. »

Quelques réalisateurs contemporains racontent des histoires de femmes qui, faute de pouvoir échapper à leur destin tragique, essaient de s'émanciper. Dans le film *Balle perdue* (2011) de Georges Hachem<sup>25</sup>, le spectateur est transporté, en *flash back*, dans un village libanais, en 1976, un ans après le début de la guerre civile. Dans ce village, la femme est toujours sous tutelle patriarcale. Dans le cas de Noha (Nadine Labaki), orpheline de père, c'est son frère Assaf (Badih Abou Chacra) qui représente l'autorité paternelle absente. Alors que Noha se prépare à célébrer son mariage arrangé, elle est prise, malgré elle, dans un engrenage de violence sournoise et insidieuse. Elle assiste dans les bois au kidnapping de corps, emportés dans des sacs en jute, par des miliciens cagoulés. Quand, plus tard, elle refuse d'épouser l'homme qui lui était destiné - le futur marié était l'un des miliciens cagoulés - son frère Assaf la frappe et la menace furieusement. Le fait d'annuler le mariage deux semaines avant sa célébration serait une honte, dans le village, pour la famille de la future mariée. Néanmoins, Noha s'entête dans son refus. Alors au milieu de la dispute violente, qui oppose frère et sœur, la mère expire accidentellement, victime d'une balle perdue. Noha se culpabilise de la mort de sa mère et elle s'enferme dans un couvent de religieuses. Victime d'une sévère dépression, amnésique et muette, son corps se métamorphose en « une forteresse vide<sup>26</sup> », en un corps vide d'émotions. Elle vivra désormais seule, en retrait de la société des hommes. À travers cette représentation du corps, le spectateur témoigne ainsi de la violence commise envers Noha. À travers le regard de ses deux nièces, âgées dans le film de huit et de dix ans, qui assistent à la recrudescence de la violence, à la disparition du corps de leur grand-mère et à l'effacement de celui de leur tante, le cinéaste transforme une histoire de femmes, en un *exemplum* tragique, mais cathartique, qui vise à émanciper le corps de la femme des futures générations de la domination masculine. Carla Calargé en déduit judicieusement qu'« à la complexité du panorama, le film de

24- Lina Khatib, *The voices of Taboos*, Op.Cit., pp. 65-77.

25- Georges Hachem (réalisateur et scénariste), *Balle perdue*, drame, 2010, Liban, 77 mn.

26- La métaphore reprend le titre éponyme d'un essai écrit par Bruno Bettelheim et qui désigne l'état d'un autiste atteint d'une psychose quasiment incurable et qui s'emmure dans le silence. Bruno Bettelheim, *La Forteresse vide : l'autisme infantile et la naissance de soi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1971.

Hachem ajoute une nouvelle donne en montrant que la violence caractéristique du conflit armé trouve (aussi) ses origines dans les fondements structurels de la cellule familiale, construite sur des inégalités de base et des rapports de domination qui rendent acceptable, voire légitime, la subordination des femmes<sup>27</sup>. »

Une multitude de représentations du corps féminin apparaît donc dans l'ensemble des films libanais. Au contraire du corps de l'homme, qui se fait l'écran de la violence, celui de la femme, comme nous l'avons souligné, se fait l'écran de la lutte et de la renaissance. La femme tente de renaître, de sortir de la guerre, de franchir toutes les formes de limites. Comme si le corps de la mère qui ne retrouve plus celui du fils évoquait ce jeune Liban qui s'égare symboliquement dans les ruines de la guerre d'antan. La complexité et l'ambivalence du corps féminin reflètent ainsi une société morcelée, désunie et déchirée par un conflit.

## La ville corps

Le corps de l'homme, comme celui de la femme, parcourent un territoire limité qu'ils marquent des traces de leur passage. À tel point que chaque corps semble entrer en corrélation avec l'espace qu'il parcourt. On pourrait même affirmer que le corps reflète toujours un lieu particulier. Alors que le corps fêlé et brisé des miliciens ne peut que refléter une ville en ruines. Tous ces corps défaillants constituent, hélas, le pâle reflet d'une ville agonisante, la capitale d'un pays disloqué et déchiré par la guerre.

La ville devient, en quelque sorte, le miroir désolant de ces corps blessés. Beyrouth les contient tous. Elle contient tous les corps blessés et mouvants des films précités. Morcelée, fragmentée, détruite, puis reconstruite plusieurs fois, la capitale libanaise fascine les artistes et les cinéastes. Élie Yazbek précise d'ailleurs à ce sujet que « Beyrouth n'a jamais eu une identité stable et invariable. Au contraire, Beyrouth est presque méconnaissable d'un film à l'autre<sup>28</sup> ». Les cinéastes, ceux qui sont rentrés au Liban après des années d'exil forcé dû à la guerre, tendent effectivement à filmer et à cadrer cette ville de manière à dévoiler graduellement ses multiples aspects et ses mutations. De sorte que Beyrouth se présente comme un réseau d'images palimpsestes associées à cette ville changeante. Jusqu'à ce que le corps impressionnant de la ville apparaisse en filigrane ou en surimpression dans plusieurs films.

Beyrouth est, par exemple, un protagoniste à part entière, impalpable et invisible, dans *Good Morning* (2018) de Bahij Hojeij<sup>29</sup>. Le café, celui où les quatre personnages centraux du film se rencontrent, avoisine le chantier de démolition d'une vieille demeure. Le spectateur assiste en direct, comme s'il se trouvait

27- Carla Calargé, *Liban, Mémoires fragmentées d'une guerre obsédante : l'Anamnèse dans la production culturelle francophone*, Boston, Leiden, Brill-Rodolpi, 2017, p. 203.

28- Élie Yazbek, *Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 23.

29- Bahij Hojeij (réalisateur et co-scénariste), *Good Morning*, comédie dramatique, 2018, Liban, 96 mn.

lui-même derrière la vitre du café, à la destruction des anciens bâtiments de la ville. Au même moment, la polémique bat son plein à propos de la démolition de ces anciens quartiers qui gardent la trace de l'architecture traditionnelle libanaise. Dans un plan rapproché et de dos, les deux acteurs, Gabriel Yammine et Adel Chahine, s'identifient à la ville qu'ils ne cessent de scruter à travers la baie vitrée. Ils considèrent, avec beaucoup d'humour, le corps palpitant et en métamorphose de la capitale. Ils contemplent indéfiniment une rue grouillante de vie, eux qui sont déjà vieux, figés et immobiles.



*Good Morning*,  
de Bahij Hojeij.

Dans *Beyrouth la rencontre* (1981) de Borhane Alaouié<sup>30</sup>, un autre aspect de la ville corps émerge. La ville devient un corps immatériel qui entrave la rencontre de deux amants : Haydar (Haytham El Amin) et Zeina (Nadine Akoury). André Gardies explique : « En termes actantiels, l'espace a ici une fonction d'opposant à la quête entreprise par les deux personnages. Par là, il s'affirme comme un véritable protagoniste du récit et participe pleinement à sa dynamique<sup>31</sup>. » Tout dans la ville sépare les deux amants : les embouteillages, les lignes de démarcation... Ce sont également les miliciens des deux confessions, chrétienne et musulmane, qui retardent l'arrivée de Haydar au dernier rendez-vous qu'il donne à Zeina avant qu'elle ne quitte définitivement le Liban pour les États-Unis. Leur rencontre, sans cesse différée, symbolise le dialogue différé, entre les deux confessions, chrétienne et musulmane, au Liban, pendant la guerre civile. Les lignes téléphoniques coupées entre Beyrouth Est et Beyrouth Ouest connotent, quant à elles, l'absence de communication entre les chrétiens et les musulmans qui habitent deux zones proches. Seule les voix *off* des amants séparés, Haydar et Zeina, se croisent dans les ruines de la cité filmée la nuit, comme pour compenser la frustration de deux corps éloignés par une distance pourtant minime. Les corps des amoureux s'effacent, disparaissent, et seule leur voix s'élève au-delà du corps détruit de la cité. Haydar, en tant que porte-parole du cinéaste, constate la cruelle vérité :

« Entre deux êtres qui se cherchent à Beyrouth il y a, non seulement soixante mille morts, mais un quart de million de voitures, deux millions de montagnes

30- Borhane Alaouié (Réalisateur), *Beyrouth la Rencontre*, drame, 1981, Liban, 125 mn.

31- André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 78.

d'ordures, des millions de mots écrits sur les murs, des balles, des corps et des voix humaines. Quand je te parle, la parole passe à travers tous ces êtres et ces choses<sup>32</sup>. »

On voit alors en surimpression de longs travellings nocturnes qui montrent le centre de la cité en ruines. Comme si cette étreinte fantasmée avec la ville avait le pouvoir de compenser cette union charnelle et corporelle avortée. Haydar, musulman déplacé du sud, enregistre seul ses confessions passionnées à Zeina du côté Ouest de la ville, alors que Zeina, chrétienne, résidente au côté Est de la capitale, enregistre seule ses déclarations amoureuses. Leurs monologues ne se réuniront jamais en un dialogue. Il ne la verra même pas pour lui la cassette audio qui renferme ses déclamations. La rupture définitive entre les deux amoureux, l'un et l'autre appartenant à deux confessions religieuses différentes, préfigure en quelque sorte la prolongation des conflits confessionnels et sociaux pendant la guerre. Le dialogue, toujours suspendu, est comme empêché par cette ville qui devient un corps immense qui éloigne les citoyens les uns des autres et les pousse parfois à l'exil.

Chez le cinéaste Ghassan Salhab, Beyrouth est une terre inconnue. D'où le titre de son film *Terra Incognita* (2002)<sup>33</sup>. La terre inconnue représente métaphoriquement cette ville dans laquelle les citoyens perdent leurs repères et deviennent étrangers à eux-mêmes. Les corps qui forment la cité s'effritent et mutent en une ville peuplée des fantômes du passé qui hantent ses citoyens. Non seulement le corps est introuvable, mais aussi la ville est invisible et fuyante. Thierry Paquot déduit que dans les films de Ghassan Salhab, « c'est Beyrouth le personnage massif, capricieux, secret qui occupe l'écran. C'est Beyrouth en gros plan, en travelling, le jour, la nuit, silencieuse ou terriblement bruyante<sup>34</sup> ». C'est cette ville souterraine que découvre Hana (Darina Al Joundi), la femme à la caméra, dans *Beyrouth Fantôme* (1998) de Ghassan Salhab<sup>35</sup>. Une ville dans laquelle des centaines de corps de civils sont terrés dans les abris de ses bâtiments bombardés et partiellement effondrés.

À la fin de la guerre libanaise, pendant les années 1990, beaucoup de cinéastes ont tourné des films dans cette ville qui est alors un champ de ruines. La statue des Martyrs, le symbole du corps anéanti de la ville, a été filmée, en plan d'ensemble, en plan rapproché ou en gros plan, criblée d'impacts, trouée de part en part, par exemple, dans *Beyrouth de pierre et de mémoire* (1993), le court métrage de Philippe Aractingi<sup>36</sup>. Grâce à ce documentaire, le cinéaste enregistre des images qui survivent au conflit car, selon Kamran Rastegar, « *cinema memory - understood here as written into both the text and the social circumstances that qualify the reception and aftermath of a film's public screening – may fundamentally change*

32- Fragment du monologue prononcé en voix off par Haydar (Haitham El Amin) à la 63<sup>ème</sup> minute du film *Beyrouth la Rencontre* de Borhane Alaouié, drame, 1981, Liban, 125 mn.

33- Ghassan Salhab (Réalisateur et scénariste), *Terra Incognita*, comédie dramatique, 2002, France, 120 mn.

34- Thierry Paquot, *La Ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 336.

35- Ghassan Salhab (Réalisateur et cinéaste), *Beyrouth Fantômes*, drame, 1998, Liban et France, 116 mn.

36- Philippe Aractingi (Réalisateur), *Beyrouth de pierre et de mémoire*, documentaire, 1993, Liban, 18 mn.

public discourse and consciousness of a historically traumatic event, and to rework the interpretative limits of cultural memory around this event<sup>37</sup>».



Place des martyrs,  
Beyrouth.

Un imaginaire des ruines est alors associé à cette ville pétrifiante et pétrifiée, si bien qu'elle figure un immense corps raide et figé : une ville qui piège et qui paralyse les corps de ses citoyens.

Alors, les corps disparaissent dans le champ des décombres. Dans la ville silencieuse et déserte, seule la voix persiste, comme le contrepoint sonore d'un corps absent. La caméra qui filme et la voix over qui récite des poèmes de Nadia Tuéni semblent les seuls survivants des combats dans *Beyrouth de pierre et de mémoire*. Dès l'incipit, nous plongeons *in medias res* dans le cœur des ruines silencieuses, emportés dans un travelling avant rapide et vertigineux de l'intérieur vers l'extérieur des immeubles beyrouthins. Les poèmes choisis pour accompagner l'image encouragent les hommes à rester et à résister, mais ils soulignent aussi les dégâts commis sur le corps de la ville :

« Terre de trop de gens et terre de personne  
Je vous offre ces villes mortes de mes pensées  
Ces crépuscules troués de métal<sup>38</sup>. »

L'imaginaire des ruines pourrait montrer la mort d'une cité. Mais le cinéaste tente d'y déceler la moindre trace de vie. La voix over et la caméra mobile transforment l'espace vide et inanimé en un espace haptique<sup>39</sup>. Le toucher est exacerbé en même temps que le contrepoint sonore. En l'absence des corps humains, la caméra veut toucher, opérer, guérir ces cicatrices trop visibles de la guerre, sur les murs effondrés et sur les bâtiments percés par les éclats des

37- Kamran Rastegar, *Surviving images Cinema, War, and Cultural memory in the Middle East*, New York, Oxford University Press, 2015, pp. 15-16.

38- Poème de Nadia Tuéni, déclamé en voix over à l'incipit et plus précisément à la 5<sup>ème</sup> minute du court métrage de Philippe Aractingi, *Beyrouth, de pierre et de mémoire*, documentaire, 1993, Liban, 18 mn.

39- Gilles Deleuze explique ainsi le terme : « Quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique, on dirait alors que le peintre peint avec ses yeux. » Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, coll. « La vue le texte », 1981, p. 146.

obus. Le réalisateur choisit un cadrage qui dénude les entrailles de la ville pour garder dans la mémoire collective du peuple libanais ces inoubliables images du corps démolé de Beyrouth. Les ruines de la cité « nous amènent à imaginer ce qui ne sera plus », affirme André Habib<sup>40</sup>. Des plans dérangeants défilent alors sur l'écran, tellement proches que « le regard est amené à fonctionner comme le tact : [...] on voit de si près qu'on touche<sup>41</sup> ». Ensuite, la voix *over*, qui déclame des poèmes, réveille en quelque sorte la ville morte. Le gazouillis des oiseaux précède la percée des couleurs dans un univers gris, avant l'apparition des gens qui reviennent pour reconstruire leur cité.

Le corps dès lors apparaît morcelé et fragmenté. Il est, là encore, perçu à travers le prisme déformant de la guerre civile libanaise. Blessé, étranger à lui-même et insaisissable, il reflète un espace dont le corps humain, lui-même faible, explore les ruines. Tous les bâtiments de Beyrouth portent les cicatrices indélébiles de ses blessures profondes : bâtiments troués, murs perforés, quartiers rasés... Les corps des citoyens sont anéantis. Ils disparaissent ou deviennent des reflets<sup>42</sup> pitoyables de cette ville qui fut le théâtre des combats fratricides. Corps de revenants, ombres, silhouettes ou fantômes, le corps effrité perd sa consistance dans les méandres de la violence. Quelques corps fusionnent avec cet immense corps meurtri de la cité. D'autres s'en distancient et s'en éloignent à jamais. Ce cinéma libanais est profondément tiraillé entre un cinéma du passé, du tragique, et un cinéma de l'avenir pour le moins incertain. C'est un cinéma de la mémoire, certes, parfois arbitraire, celui des « identités meurtrières<sup>43</sup> », mais aussi un cinéma du salut et de la résilience. Même si les cinéastes choisissent souvent une « esthétique disparitionniste » du corps dans le sens où « on y parle moins de choses ou d'êtres que d'une mémoire de leur présence, mémoire diffuse qui doit sans doute à l'empreinte, cette signature du corps par procuration, mais plus encore à l'essence, signe minimal d'un passage et d'une existence antérieure<sup>44</sup> ». Le corps humain y disparaît ainsi graduellement. Jusqu'à ce que seules les ruines puissent témoigner de son passage fugace. Reste à savoir si le cinéma pourra compenser la défaite et l'amnésie dues à la guerre par la délivrance des corps et la reconstruction du corps ruiné de Beyrouth. Le cinéma pourra-t-il « reconstruire le passé<sup>45</sup> », comme le souligne le cinéaste Georges Hachem, en multipliant et en diversifiant les histoires des corps humains, d'hommes et de femmes pris au piège entre guerre et paix, amnésie et souvenirs, déni et excès de mémoire ?

40- André Habib, *L'attrait des ruines*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p.14.

41- Jacques Aumont, *De L'esthétique au présent*, Paris, De Boeck Université, coll. « Arts et Cinéma », 1998, p. 21.

42- Le reflet dans le sens platonicien du terme, les ombres et les reflets qui sont projetés sur les parois de la caverne.

43- Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, coll. « Essais et documents », 1998.

44- Paul Ardenne, *L'Image-corps, Figure de l'humain dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 471.

45- Georges Hachem pense que « le cinéma est une métaphore de la mémoire qui a recours à de multiples arrangements et bouleversements afin de reconstruire le passé », cité par Nayla Rached. Nayla Rached, « *Still Burning* de Georges Hachem : ce qui est et ce qui se crée », *L'Agenda culturel*, édition du 09/01/2018.

Peut-être verra-t-on alors apparaître une éthique et une poétique qui fassent du corps hybride et composé un nouveau corps qui naîtrait de la superposition de tous ces corps en gravitation autour de Beyrouth. Un nouvel individu fait, comme l'écrit Baruch Spinoza, de tous « ces corps unis entre eux, et qui composent tous ensemble un seul et même corps, autrement dit un individu, qui se distingue des autres par cette union de corps<sup>46</sup> ».

## Bibliographie

### Ouvrages

- ARDENNE Paul, *L'Image-corps, Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Paris, Regard, 2001.
- AUMONT Jacques, *De l'Esthétique au présent*, Paris, De Boeck Université, « Arts et Cinéma », 1998.
- BETTELHEIM Bruno, *La Forteresse vide : l'autisme infantile et la naissance de soi*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1971.
- CALARGÉ Carla, *Mémoires fragmentées d'une guerre obsédante : L'anamnèse dans la production culturelle francophone*, Boston, Leiden, « Brill-Rodolpi », 2017.
- DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, « La vue le texte », 1981.
- GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Supérieur, « Contours littéraires », 1993.
- HABIB André, *L'Attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now, « Côté cinéma/Motifs », 2011.
- KUNDERA Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009.
- LENNE Gérard, *La Mort à voir*, Paris, Cerf, « 7<sup>ème</sup> Art », 1977.
- MAALOUF Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, « Essais et documents », 1998.
- MORAG Raya, *Defeated Masculinity Post Traumatic cinema in the Aftermath of war*, Brussels- New York, PIE Peter Lang, 2009.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, (texte établi par Louis Lafuma), Paris, Seuil, « Points », 1962.
- RICOEUR Paul, *La Mémoire l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, « Points Seuil », 2000.
- RASTEGAR Kamran, *Surviving Images cinema, War and cultural memory in the Middle East*, New York, Oxford University Press, 2015.
- ROUXEL Mathilde, *Jocelyn Saab La Mémoire indomptée*, Beyrouth, Dar An-Nahar, 2016.
- SPINOZA Baruch (de), *L'Éthique*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1954.
- VOLTAIRE, *Candide ou L'optimisme*, Paris, Bordas, « Univers des Lettres », 1982.
- YAZBEK Élie, *Regards sur le cinéma libanais (1990-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2013.

### Ouvrages collectifs

- MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, « Dictionnaires Quadrige », 2007.
- PAQUOT Thierry (dir.), *La Ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

---

46- Baruch Spinoza, *L'Éthique*, op. cit., p. 133.



## Articles

- KHATIB Lina, « The Voices of Taboos: Women in Lebanese War Cinema », in *Women: A cultural Review*, Issu 1, Volume 17, 2006, pp.65-77.
- RACHED Nayla, « *Still Burning* de Georges Hachem: ce qui est et ce qui se crée », in *L'Agenda culturel*, numéro du 9/1/2018, pp.10-11.

## Lien Internet

- LAYOUN Paula, *Quand les femmes libanaises font leur cinéma*, Université Paris I Panthéon Sorbonne, Mémoire de master II. Arts et histoire de l'art, sous la direction de José Moure, 2016, [en ligne : <http://pdfs.semanticscholar.org/79dc/c7c04a3f8ae6ac454f32d976ac2f915ae792.pdf>] (consulté le 19 décembre 2019).

## Œuvres audiovisuelles

- *Balle Perdue* (Georges Hachem, 2010, Liban)
- *Beyrouth de pierre et de mémoire* (Philippe Aractangi, 1993, Liban/France)
- *Beyrouth Fantômes* (Ghassan Salhab, 1998, Liban/France)
- *Beyrouth la rencontre* (Borhane Alaouié, 1981, Liban)
- *Caramel* (Nadine Labaki, 2007, Liban/France)
- *Ceinture de feu* (Bahij Hojeij, 2004, Liban/France)
- *Et maintenant on va où ?* (Nadine Labaki, 2011, Liban/France/Italie)
- *Good Morning* (Bahij Hojeij, 2018, Liban)
- *Hors la vie* (Maroun Baghdadi, 1991, Liban/France)
- *Le Tourbillon* (Samir Habchi, 1992, Liban)
- *Liban pays du miel et de l'encens* (Maroun Baghdadi, 1988, Liban/France)
- *L'Ombre de la ville* (Jean Chamoun, 2000, Liban/France)
- *Nos Guerres imprudentes* (Randa Chahal Sabagh, 1995, France)
- *Sous les bombes* (Philippe Aractangi, 2007, Liban/France)
- *Terra Incognita* (Ghassan Salhab, 2002, France/Liban)

**ملخص |** جسد الإنسان يجذب ويفتن الكثير من المخرجين العرب، لذلك يعتبر كمجمع للرموز التي تعتبر مؤشرات على عدم الاستقرار الاجتماعي والسياسي لأمة ما. في السينما اللبنانية، تمثلات الجسد متناقضة ومتصلة تحديداً بموضوعات الحرب. جسد الرجل يمثل شاشة تعكس العنف، يبرز الجراحات التي لا تشفى، في حين ان الجسد المتحرك للنساء يحمل في طياته براعم خلاصية او يدخل بتفاعل قوي مع المكان الذي يحدد مساره. تنهض مدينة بيروت اذن، ليس فقط كجسد هائل متداع يجب اعادة بنائه، انما مشخصة بكاميرا بعض المخرجين الذين يشهدون على تحولاتها الغريبة. كيف تكون التعبيرات المختلفة لجسد الإنسان مدخلا لقصص جزئية في الذاكرة الجماعية للأمة اللبنانية؟

**كلمات مفتاحية |** الفنون البصرية - الكاميرا اللمسية - الجسد المتحرك - مسار الجسد - السينما اللبنانية

**NOTICE BIOGRAPHIQUE |** Noha Maroun est Docteure Ès Lettres et chercheuse universitaire à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Auteure d'articles critiques publiés dans la revue *Travaux et Jours (USJ)* « *Lieux et milieux chez Gérard Bejjani* » et « *Orange d'été ou songe d'une nuit d'été?* ». Coordinatrice et enseignante de langue et de littérature françaises depuis 2004, dans le cadre de l'enseignement secondaire public au Liban.