

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université Bourgogne Europe

20-2 | 2025

L(es) invisible(s) dans les arts et le cinéma

# Les enfants dans la tourmente : représentation de l'enfance dans le cinéma de la guerre civile libanaise (1975-1990)

*Children in Turmoil: Representation of Childhood in Lebanese Civil War  
Cinema (1975-1990)*

15 March 2026.

**Michael Issa El Helou**

🔗 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5606>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Michael Issa El Helou, « Les enfants dans la tourmente : représentation de l'enfance dans le cinéma de la guerre civile libanaise (1975-1990) », *Textes et contextes* [], 20-2 | 2025, 15 March 2026 and connection on 27 June 2026.  
Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5606>

PREO

# Les enfants dans la tourmente : représentation de l'enfance dans le cinéma de la guerre civile libanaise (1975-1990)

*Children in Turmoil: Representation of Childhood in Lebanese Civil War  
Cinema (1975-1990)*

## **Textes et contextes**

15 March 2026.

20-2 | 2025

L(es) invisible(s) dans les arts et le cinéma

Michael Issa El Helou

🔗 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=5606>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

---

Introduction

1. *Verba infantis*

1.1. Témoignage documentaire

1.2. Parole fictionnalisée

2. Enfant-témoin, enfant-révéléur

2.1. Le témoignage indirect : jeux et reconstitutions

2.2. Le témoignage direct : regard et mémoire

3. L'adaptation face à la guerre : résistance, résilience, fuite

Conclusion

---

## **Introduction**

- 1 Lorsqu'on évoque les personnes invisibles ou invisibilisées à travers le monde, les enfants sont rarement mentionnés. Pourtant, ils sont parmi les premiers à être tenus à l'écart de la visibilité sociale et historique. Comme le souligne Christian Paigneau (2010 : 7), « dans la Rome antique, *infantis* désigne celui qui ne peut prendre la parole en

raison de son jeune âge ». Cette absence de voix imposée aux enfants plonge ses racines dans des traditions séculaires qui les ont systématiquement marginalisés. Depuis l'époque romaine jusqu'à nos jours, les enfants demeurent largement exclus de l'histoire ou bien, comme le rappelle Didier Lett (2019 : 5), « l'histoire de l'enfance est avant tout une histoire du regard que les adultes portent sur les enfants ». Ils ne sont pas simplement invisibles par leur silence forcé ; ils sont également relégués aux marges de la société, souvent privés de droits fondamentaux et dépossédés de la reconnaissance de leur expérience unique.

- 2 Cette invisibilisation atteint son paroxysme dans l'expérience enfantine en temps de guerre. Au cœur des conflits armés, les enfants se retrouvent fréquemment en première ligne, transformés en victimes innocentes d'une violence qui les dépasse (Romano 2022 : 7). Dans l'ombre du monde, ces enfants endurent en silence les horreurs des conflits, leur souffrance demeurant largement méconnue ou ignorée. Les données de l'UNICEF (UNICEF France 2025) sont particulièrement éloquentes : en 2023, plus de 460 millions d'enfants résidaient dans des zones de conflit, exposés quotidiennement aux risques des bombardements, des tirs et des violences. Ces chiffres dévoilent une réalité dramatique où l'enfance est systématiquement sacrifiée sur l'autel des antagonismes géopolitiques.
- 3 Bien que souvent oubliée, cette enfance sacrifiée trouve paradoxalement une résonance dans le monde cinématographique. Le cinéma possède une capacité unique de donner vie aux récits et aux expériences des populations marginalisées. Selon Marc Ferro (1993 [1977] : 26-27), la « lecture cinématographique de l'Histoire » offre un espace où la mémoire populaire et la tradition orale peuvent combler, voire contredire, l'histoire institutionnelle. Cette approche est particulièrement pertinente dans l'étude de la représentation de l'enfance, notamment en contexte de conflit, qui constitue selon Christian Paigneau (2010 : 36) l'un des thèmes centraux du cinéma traitant de l'enfance, embrassant non seulement les guerres mais aussi les conflits familiaux ou psychologiques. Le cinéma devient alors un vecteur de transmission, capable de donner une voix à ceux qui en ont été historiquement privés.

- 4 Dans ce contexte, le cinéma libanais offre un exemple particulièrement riche de cette exploration cinématographique en temps de guerre. La guerre civile au Liban, qui a duré de 1975 à 1990, a eu des conséquences paralysantes sur la production cinématographique. L'ensemble de l'infrastructure a été sévèrement endommagé, les studios laissés en ruines, forçant de nombreux cinéastes à quitter le Liban pour trouver refuge en Syrie ou en Égypte (Zaccak 1997 : 112). Cependant, de ce chaos a émergé une nouvelle génération de réalisateurs et réalisatrices, tels que Randa Chahal Sabbag, Jocelyne Saab, Borhane Alaouié, Maroun Bagdadi et Jean Chamoun. L'apparition de ces nouveaux cinéastes libanais a été alimentée par un désir ardent de témoigner de la réalité brutale de la guerre civile. De nombreux films ont été tournés au cœur des conflits, qu'il s'agisse de films de fiction ou de documentaires. On peut citer notamment le premier long-métrage documentaire traitant de la guerre civile : *Le Liban dans la tourmente* de Jocelyne Saab, sorti en 1975, ainsi que la fiction de Maroun Bagdadi, tournée au cœur de la guerre en 1982, intitulée *Petites guerres*. Après l'accord de Taëf<sup>1</sup>, qui marque la fin du conflit en 1990, plusieurs réalisateurs ont continué de filmer sur le thème de la guerre et d'aborder des sujets plus personnels. On retrouve des films qui reconstituent la guerre, tels que *Hors la vie* de Maroun Bagdadi sorti en 1991 ou *La Ceinture de feu* de Bahij Hojeij sorti en 2004, ou des films qui traitent des répercussions et du traumatisme de la guerre, de l'exil ou bien des conflits religieux, notamment *Et maintenant, on va où ?* de Nadine Labaki (2011), *L'Insulte* de Ziad Doueiri (2017) et *Memory Box* (2021) réalisé par Khalil Joreige et Joana Hadji-thomas.
- 5 Plusieurs films ont abordé la question de l'enfance pendant la guerre civile libanaise. Tout d'abord, *Les Enfants de la guerre* de Jocelyne Saab (1976) est un court-métrage documentaire qui a été tourné après le massacre de la Quarantaine<sup>2</sup>. Jocelyne Saab a choisi de ne pas filmer le massacre mais de revenir quelques jours après pour relater l'histoire des enfants rescapés, âgés de 6 à 9 ans, qui ont vu leurs parents mourir sous leurs yeux. Douze ans après, Mai Masri et Jean Chamoun réalisent *War Generation – Beirut*. Ce documentaire, tourné dans les rues de Beyrouth, explore les vies de trois générations de jeunes vivant au cœur de la guerre civile libanaise. Après l'accord de Taëf, Ziad Doueiri sort un film qui traite de l'enfance pendant

les premiers jours de la guerre. Sorti en 1998, *West Beyrouth*, film de fiction, accompagne trois enfants qui essaient de traverser la ville, de Beyrouth-Ouest, à majorité musulmane, vers Beyrouth-Est, à majorité chrétienne. Enfin, *Zozo*, un film de Josef Fares sorti en 2005, raconte l'histoire d'un enfant qui perd ses parents pendant la guerre civile libanaise et se retrouve en Suède. Loin de toute prétention à l'exhaustivité<sup>3</sup>, cet article se concentre sur ces quatre films car chacun offre une perspective singulière sur l'enfance pendant la guerre. Le choix de ces œuvres repose sur leur capacité à rendre compte de l'expérience enfantine à travers le prisme de différentes générations, allant des années 1970 jusqu'au début des années 2000.

- 6 On peut d'emblée distinguer deux grandes approches cinématographiques. Les deux premiers films, *Les Enfants de la guerre* (1976) de Jocelyne Saab et *War Generation - Beirut* (1988) de Mai Masri et Jean Chamoun, sont des documentaires tournés en pleine guerre civile. Face à l'urgence de la situation et à la violence omniprésente, leurs réalisatrices et réalisateur ont ressenti le besoin immédiat de filmer la réalité brutale vécue par les civils, et plus particulièrement les enfants. Dans un geste à la fois militant et humain, ils ont choisi de descendre dans les rues de Beyrouth, caméra à l'épaule, pour témoigner du quotidien des plus jeunes, souvent livrés à eux-mêmes dans un monde en ruines.
- 7 Les années 1990 voient l'avènement d'une nouvelle génération de cinéastes libanais, marquée par une relation différente à la guerre. Certains ont vécu le conflit dans leur enfance, d'autres en ont été éloignés, contraints à l'exil. De retour au Liban ou depuis l'étranger, ils entreprennent un travail de mémoire, en reconstruisant par la fiction ce que la guerre a laissé derrière elle : des blessures, des absences, des ruptures identitaires. C'est dans ce contexte que s'inscrivent *West Beyrouth* (1998) de Ziad Doueiri et *Zozo* (2005) de Josef Fares. Ces films de fiction s'éloignent de l'urgence documentaire pour proposer une narration construite, nourrie d'une distance temporelle et émotionnelle.
- 8 Ainsi, comme le souligne Mathilde Rouxel (2016 : 2), le cinéma libanais est traversé par « deux mouvements, deux générations et deux perceptions d'une guerre que les premiers ont vécue, mais dont les seconds n'ont pu hériter que du traumatisme ». Ces quatre œuvres, bien

que très différentes dans leur forme et leur époque, dialoguent entre elles autour d'une même thématique : la guerre perçue à travers le regard de l'enfant.

- 9 À partir de ce corpus, une question centrale se pose : comment ces films représentent-ils l'expérience de l'enfance libanaise en temps de guerre ? En d'autres termes, il s'agit de s'interroger sur la manière dont le cinéma libanais, qu'il soit documentaire ou fictionnel, parvient à filmer l'enfant non seulement comme victime mais aussi comme témoin et acteur de sa propre survie dans un monde en décomposition.
- 10 L'article propose d'analyser ces quatre films à la lumière de cette problématique, en mettant en évidence les thématiques communes qui les traversent : la volonté de donner la parole à l'enfant, souvent réduit au silence dans les discours officiels ou médiatiques ; la place de l'enfant en tant que témoin direct des massacres ou de la violence quotidienne ; et enfin, les formes de résistance, de résilience ou de fuite qu'il développe pour survivre à la guerre. Ces thématiques partagées révèlent un véritable fil rouge au sein du cinéma libanais qui aborde l'enfance en guerre. Loin d'être de simples figures passives, les enfants de ces films incarnent des mémoires vivantes, des regards singuliers qui interrogent non seulement la réalité du conflit, mais aussi la capacité du cinéma libanais à transmettre cette mémoire.

## 1. *Verba infantis*

Filmer des personnages qui parlent, ce n'est pas filmer des personnages muets avec la parole en plus. C'est inventer un nouveau rapport à l'espace, au temps et à la dramaturgie. Une personne qui parle, c'est une personne qui attire le regard du spectateur. Parler, c'est définir une sphère d'influence, une zone d'écoute, un champ d'action.  
(Vassé 2003 : 30)

- 11 Dans le contexte de la guerre au Liban, où le chaos et la violence tendent à déstructurer le temps et à effacer les individus, la parole devient un acte transgressif. Lorsqu'un enfant prend la parole face à la caméra, il réinvestit cet espace-temps et impose sa présence dans une réalité qui l'éclipse. À travers la caméra, sa parole traverse l'écran et interpelle directement ceux qui regardent, rappelant que dans un

espace-temps dominé par la guerre, parler, c'est aussi résister pour exister.

- 12 Ce geste cinématographique ne se limite pas à documenter une parole absente ou oubliée ; il participe à sa construction. Donner la parole à ceux que la guerre réduit au silence revient à contester les structures d'effacement instaurées par la violence. La caméra devient ainsi un dispositif d'écoute mais aussi un espace de réinscription. Dans ce cadre, parler devant la caméra ne signifie pas seulement raconter mais revendiquer une place dans l'histoire, affirmer une identité souvent niée.
- 13 Cette dynamique est particulièrement manifeste dans les films documentaires, où le témoignage des enfants se substitue à tout discours dominant. C'est à travers leurs propres mots que se construit le récit, révélant la manière dont ils vivent, perçoivent et survivent à la guerre. Les films *Les Enfants de la guerre* et *War Generation – Beirut* illustrent cette approche en plaçant la parole des enfants au cœur de la narration.

## 1.1. Témoignage documentaire

- 14 Dans *Les Enfants de la guerre*, la réalisatrice nous montre tout d'abord des enfants immobiles et silencieux, accompagnés d'une musique. Cette musique est une reprise de la chanson de Barbara, *Perlimpinpin*. Sortie en pleine guerre du Vietnam, cette chanson militante évoque les enfants confrontés à cette guerre atroce. Jocelyne Saab utilise cette chanson mais, cette fois-ci, elle l'inscrit dans un nouveau contexte : celui de la guerre civile libanaise. Cette reprise musicale révèle une dimension intéressante du film : bien que *Les Enfants de la guerre* se concentre sur l'expérience des enfants libanais durant la guerre civile, l'utilisation de *Perlimpinpin*, initialement associée au conflit vietnamien, confère au documentaire une portée universelle. En recyclant cette chanson dans un nouveau contexte géographique et temporel, Saab suggère que la souffrance des enfants en temps de guerre dépasse les frontières nationales et constitue une expérience malheureusement universelle. La musique remplace ainsi la parole des enfants au début du film et instaure l'atmosphère du court-métrage. Cependant, la musique ne suffit plus et Saab choisit de donner directement la parole aux enfants. À travers des entretiens indivi-

duels et des gros plans sur leurs visages, le film leur permet d'exprimer leurs craintes, leurs rêves et leurs objectifs. Une enfant évoque son désir de retourner à l'école, tandis qu'un autre confie qu'il ne rêve plus, car « peut-être nous serons morts » (00:04:53). Mais un discours revient fréquemment : jouer à la guerre pour, une fois adultes, devenir des guérilleros et venger leurs parents. C'est à partir de ces paroles que la réalisatrice opère une transition vers la deuxième partie du film où le jeu se transforme en réalité. Les armes en bois que les enfants tenaient dans leurs mains deviennent de véritables armes. Ainsi, Saab filme ces enfants en plein entraînement et la diversité des discours enfantins au début du film se réduit à un discours à l'unisson : « sacrifice, libération, retour ». Ces trois mots deviennent leur leitmotiv tout au long de l'entraînement, marquant leur transformation : les enfants qui jouaient à la guerre deviennent des soldats. La réalisatrice nous les montre manipulant des armes, avec des gros plans sur leurs petites mains, pour souligner l'absurdité de ces actions.

**Figure 1 : Les Enfants de la guerre (Jocelyne Saab, 1976).**



© Jocelyne Saab Association / Nessim Ricardou-Saab.

- 15 Dans cette deuxième partie, hormis leur leitmotiv – sacrifice, libération, retour –, les enfants deviennent silencieux et les sons des armes prennent le relais de leur parole. Comme si le bruit mécanique des armes exprimait désormais tout ce qu'ils n'ont plus besoin de dire, traduisant à la fois leur conditionnement et la perte de leur innocence. Ce silence n'est pas simplement une absence de mots mais une forme de résignation ou de transformation. Le contraste est saisissant : les jeux bruyants et les rires enfantins du début laissent place à une ambiance lourde et mécanique, où chaque chargement d'arme semble résonner comme une affirmation de leur nouvelle identité. La réalisatrice, par ce choix narratif, souligne la tragédie d'enfants contraints d'adopter des rôles d'adultes dans un contexte de guerre, où la parole cède la place à la violence.
- 16 Dans *War Generation – Beirut*, nous suivons de près la vie de l'un des enfants qui jouent à la guerre : Nidal. Bien que la thématique du jeu de la guerre avec des armes en bois rappelle celle des *Enfants de la guerre*, une différence majeure se manifeste dans *War Generation – Beirut*. Ici, les enfants ne se contentent plus de jouer à la guerre ; ils se sont adaptés à la réalité brutale du conflit et cherchent à contribuer activement pour aider leurs parents à subvenir aux besoins de la famille. Nidal incarne cette évolution. Il illustre une génération d'enfants forcés de grandir trop vite, où l'innocence cède la place à une forme de pragmatisme imposée par les circonstances. Les jeux d'antan, bien qu'encore présents par certains aspects, deviennent secondaires face aux nécessités de la survie économique et à l'impact omniprésent de la guerre. Les réalisateurs donnent la parole à Nidal qui partage son quotidien avec une franchise désarmante. Il explique avoir dû quitter l'école à cause de la guerre, ce qui l'a empêché d'apprendre à lire et à écrire. Aujourd'hui, il est apprenti garagiste, un rôle qu'il assume avec détermination. À travers sa voix-off, il nous raconte comment il a appris à négocier le prix des pièces mécaniques et refuse de se laisser exploiter, malgré son jeune âge. Les images accompagnent son récit : on le voit en train de discuter âprement avec un vendeur pour obtenir une pièce au prix qu'il juge juste. Une fois la négociation conclue, il retourne au garage pour installer la pièce sur une voiture. Sa petite taille, loin d'être un handicap, lui permet de s'asseoir sur la carrosserie et de manipuler plus facilement les outils et les objets. Cependant, lorsque Nidal rentre chez lui, une transfor-

mation se produit. Son apparence et son comportement changent alors qu'il retrouve son statut d'enfant sous le regard de sa mère. Son visage s'éclaire d'une innocence perdue dans les interactions avec sa famille, ce qui contraste avec la dureté de son environnement extérieur. Ces moments intimes soulignent la dualité de l'existence de Nidal, qui jongle entre les responsabilités et les réalités du monde adulte et le besoin de sécurité et de soutien de l'enfance. À travers Nidal, le film élargit sa perspective pour explorer les multiples facettes de la vie des enfants touchés par la guerre. Il met en lumière les défis auxquels ils sont confrontés non seulement dans leur environnement extérieur mais aussi dans leur sphère intime et familiale.

- 17 Marc Ferro (1993 [1977] : 163) observe que, dans le film *Le Chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1969), la fonction du témoignage est de se substituer au commentaire. Cette approche narrative, où la parole des protagonistes devient le moteur principal du récit, se retrouve également dans *Les Enfants de la guerre* et *War Generation – Beirut*. Dans ces documentaires, les témoignages des enfants forment le fil conducteur, et apportent à la fois authenticité et immédiateté au récit. De plus, ce choix peut être interprété comme un acte de liberté pour les enfants filmés, leur permettant de s'exprimer dans un contexte où leur voix est souvent ignorée.

## 1.2. Parole fictionnalisée

- 18 Dans les fictions, la parole enfantine obéit à une logique qui se distingue de celle du documentaire. Si tout film, y compris documentaire, est déjà une construction du réel par le cadrage et le montage, la fiction revendique une orchestration totale de cette parole. Elle n'est plus seulement une matière première que l'on organise mais bien un objet de pure mise en forme dramaturgique. Les réalisateurs ne cherchent plus à filmer une parole spontanée mais la façonnent, l'orchestrent et la mettent en scène selon leurs intentions artistiques et idéologiques. Cette fictionnalisation de la parole enfantine transforme l'enfant-témoin en enfant-personnage, doté d'une voix qui peut paradoxalement déclencher des événements dramatiques ou révéler des mécanismes narratifs déterminants.
- 19 C'est ce que montre *West Beyrouth*. Dès les premières images, nous voyons des enfants chanter *La Marseillaise* dans la cour de leur école.

Tarek, le protagoniste, refuse de participer à cette tradition imposée. Dans un acte de défiance, il prend un mégaphone, entonne l'hymne national libanais et affirme ainsi son identité et son opposition à l'ordre établi. Le réalisateur met en avant, dès ces premières scènes, la singularité de Tarek qui se distingue par sa parole et son esprit de rébellion. Mais cet acte de résistance n'est pas sans conséquences : dans la scène suivante, Tarek est puni et contraint d'écrire devant ses camarades la phrase : « Monsieur Tarek fait le malin » (00:03:48). Ne sachant pas écrire correctement la phrase, il est exclu du cours. C'est à ce moment précis qu'il devient le témoin d'un événement clé : l'attaque d'un bus palestinien, un acte qui marquera le début de la guerre civile libanaise. Cette séquence établit un lien direct entre l'expression individuelle de Tarek et les bouleversements politiques qui l'entourent, soulignant comment la prise de parole, bien qu'émancipatrice, peut être source de conflits et de transformations, tant pour l'individu que pour la société. Le contraste entre l'innocence de l'enfant et la gravité des événements extérieurs crée un effet de tension dramatique qui participe à la puissance narrative du film. La parole enfantine devient ici une interface entre le personnel et l'historique, entre l'innocence supposée de l'enfance et la brutalité du réel. En ce sens, la parole de Tarek incarne une fracture symbolique, où la voix de l'enfant révèle les failles d'un système et préfigure l'éclatement imminent d'un ordre social. Le film, à travers cette scène, donne ainsi à la parole enfantine une valeur prophétique et subversive, en la plaçant au cœur du basculement historique.

- 20 Dans cette même logique, le film *Zozo* débute avec une scène qui illustre le poids de la guerre sur les dynamiques familiales et sur la voix des enfants. Josef Fares met en scène, dès la première séquence, l'interdiction de parole faite à l'enfant. Comment celui-ci peut-il exister dans un monde adulte obsédé par la guerre ? Le protagoniste, Zozo, appelle sa mère et cherche son attention. Cependant, absorbée par les images de la guerre diffusées à la télévision, celle-ci ne lui répond pas. Son père, à son tour, le fait taire sèchement, en insistant sur l'importance de suivre les informations. Dès cette première scène, le film établit une hiérarchie implicite : la parole de l'enfant est reléguée au second plan, éclipsée par l'omniprésence des actualités et du conflit. Ce choix narratif met en lumière comment la guerre enva-

hit l'espace familial, réduisant la communication à l'essentiel et privant les enfants de l'écoute et de l'attention qu'ils méritent.

- 21 La scène initiale de *Zozo* souligne également un contraste poignant entre l'innocence et les besoins émotionnels de l'enfant, et la réalité oppressante des adultes, accaparés par les préoccupations liées à la guerre. Fares utilise ici la technique du champ/contre-champ pour traduire cette impossibilité communicationnelle. Le champ montre Zozo parlant, le contre-champ révèle l'indifférence parentale. Cette alternance crée un effet d'isolement : l'enfant parle dans le vide. Le montage traduit ainsi l'incommunicabilité entre monde enfantin et monde adulte.
- 22 En montrant comment la parole de Zozo est ignorée tout en la rendant perceptible pour le spectateur, le réalisateur reflète une vérité plus large : dans un contexte de conflit, la voix des enfants, leurs craintes et leurs désirs, sont souvent étouffés par les urgences et les priorités des adultes. Ce point de départ donne le ton au film, où Zozo devra trouver seul, suite à la mort de ses parents, sa propre voie dans un monde dominé par le chaos et l'indifférence.
- 23 Si la parole chez les enfants constitue un premier niveau de résistance et d'affirmation identitaire dans le cinéma libanais de guerre, elle ne saurait épuiser la complexité de la représentation de l'enfance en temps de conflit. Au-delà de cette dimension discursive, les cinéastes explorent une autre facette de l'expérience enfantine : celle de l'enfant comme témoin direct des massacres et de la violence quotidienne. Cette perspective déplace l'analyse de la parole vers le regard, de l'expression verbale vers l'expérience traumatique vécue. Comment le cinéma saisit-il ces moments où l'enfant, confronté à l'indicible et à l'insoutenable, devient le réceptacle d'une violence qui dépasse sa capacité de compréhension ? Dans ce sens, l'enfant n'est plus seulement celui qui parle ou à qui on donne la parole, mais celui qui voit, qui subit, qui enregistre les traumatismes d'une société en guerre.

## 2. Enfant-témoin, enfant-révéléur

- 24 Qu'il s'agisse des documentaires tournés pendant le conflit ou des fictions réalisées après l'accord de Taëf, les enfants y apparaissent comme des observateurs privilégiés de la violence qui déchire leur pays. Leur regard, à la fois innocent et lucide, offre une perspective unique sur les événements de la guerre civile, transformant leur statut d'êtres invisibles en celui de témoins essentiels de l'histoire. Chacun et chacune d'entre eux a été témoin d'un crime de guerre ou d'un massacre.

### 2.1. Le témoignage indirect : jeux et reconstitutions

- 25 Dans *Les Enfants de la guerre*, les enfants sont confrontés à la perte brutale de leurs familles, un thème central du film. Comme l'explique la réalisatrice dans la voix-off : « il n'y en a pas un seul qui n'ait perdu un père, une mère, un frère, une sœur. Ici, [les enfants] ne recréent pas dans leur jeu la fiction d'un film mais la réalité quotidienne de Beyrouth. » Dans ce film, les enfants deviennent les reflets vivants du massacre auquel ils ont assisté. À travers leurs jeux, ils reproduisent les scènes de massacres avec des détails frappants, et transforment leurs activités ludiques en une reconstitution saisissante des événements. Ce processus, bien plus qu'un simple jeu, devient un moyen pour eux d'exprimer et d'exorciser leur traumatisme.
- 26 Ces reconstitutions sont marquées par des gestes et des objets 'fictionnels' troublants, comme des armes en bois, la mise en scène du découpage des oreilles ou encore des représentations de corps entassés. Ces éléments, bien que simulés, portent une charge émotionnelle et symbolique intense qui rend l'horreur du quotidien palpable. Cette transformation du traumatisme en jeu s'inscrit dans ce que Walter Benjamin identifie comme la capacité mimétique de l'enfance. Pour Benjamin, « l'imitation [...] est propre au jeu » (Chausovsky 2016 : 2). Et c'est par leur jeu, que les enfants « créent ainsi eux-mêmes leur monde des choses, petit monde dans le grand » (Benjamin 2007 [1972] : 149-150). Dans cette perspective, leurs reconstitutions de-

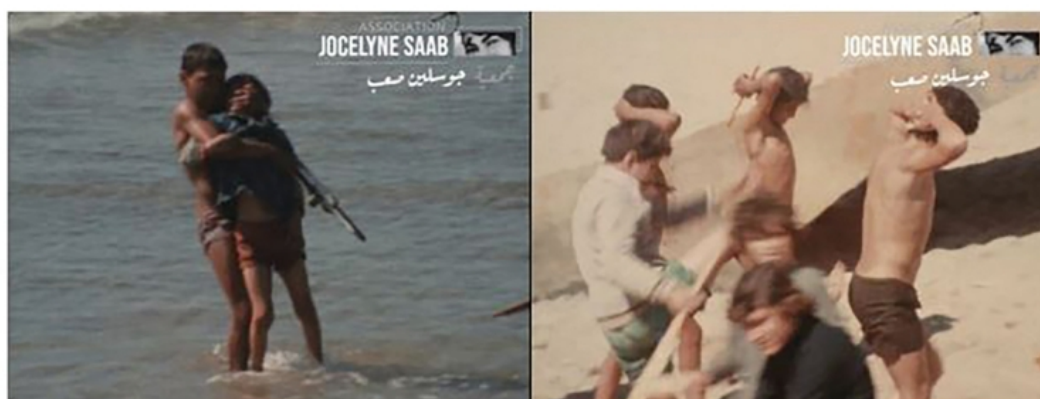
viennent des simulacres qui acquièrent leur propre réalité, parfois plus saisissante que les événements originaux. Le jeu devient ainsi un espace où se rencontrent mémoire collective et expérience individuelle, où l'histoire se transforme en récit personnel.

- 27 C'est précisément pour cette raison que Jocelyne Saab choisit de ne pas montrer directement la guerre et la violence réelle. Elle préfère concentrer son regard sur les enfants, comme le souligne Mathilde Rouxel (2015 : 94) :

« le prodige des *Enfants de la guerre* réside d'ailleurs dans cette capacité à faire état d'une violence indicible sans en montrer les images [...]. L'objet de ces images sera leurs jeux ; un exorcisme par leur jeu, un jeu violent, celui des phalangistes contre les musulmans. »

- 28 Ce choix narratif et visuel confère au film une puissance particulière : il met en lumière l'effet dévastateur de la guerre sur l'innocence des enfants, tout en occultant les images de la guerre.

**Figure 2 et figure 3 : *Les Enfants de la guerre* (Jocelyne Saab, 1976).**



© Jocelyne Saab Association / Nessim Ricardou-Saab.

- 29 Douze ans après *Les Enfants de la guerre*, Mai Masri et Jean Chamoun nous livrent *War Generation – Beirut*. Ce film s'inscrit dans la continuité thématique de l'œuvre précédente, explorant les effets persistants du conflit sur la jeunesse libanaise. *War Generation – Beirut* débute par des images d'enfants tenant des armes en bois, qui rap-

pellent celles déjà vues dans *Les Enfants de la guerre*. Cette continuité dans les jeux des enfants met en évidence la persistance des traumatismes et des réalités de la guerre, qui continuent de hanter le quotidien des jeunes même après douze années écoulées. Nous pouvons remarquer aussi les corps entassés, le (faux) sang sur les mains ou bien la violence palpable dans leurs jeux. Cependant, une différence majeure apparaît entre les deux films. Dans *War Generation – Beirut* les enfants évoluent directement dans les rues, à proximité immédiate du danger réel. Cela contraste avec *Les Enfants de la guerre*, où les enfants jouaient dans des espaces relativement éloignés du conflit actif. Cette immersion accrue dans la violence est soulignée par la narratrice du deuxième film : « Ils [les miliciens] ont transformé Beyrouth en théâtre de guerre dans la rue. Un spectacle que les enfants du Liban sont trop heureux de jouer. » Cette évolution spatiale renforce la brutalité du conflit sur la jeunesse libanaise. En étant exposés au danger dans leur quotidien, les enfants deviennent non seulement des témoins silencieux mais aussi des acteurs involontaires d'une réalité marquée par la guerre. Ces jeux, comme nous l'avons vu, bien qu'innocents à première vue, deviennent le reflet d'une société profondément marquée par la violence et les divisions. En continuant à reproduire la guerre dans leurs jeux, les enfants révèlent non seulement leur traumatisme individuel mais aussi la pérennité des fractures sociales et politiques au Liban. Cependant, bien que les enfants, en 1988, jouent dans les rues à proximité de la guerre, ils demeurent invisibles. Cela est illustré notamment dans une scène (00:02:05) où ils simulent un barrage à la sortie d'une rue. Une voiture passe alors près de Nidal et de son ami, les frôlant comme s'ils n'existaient pas. *War Generation – Beirut* élargit ainsi la perspective initiale du film *Les Enfants de la guerre* car il offre un regard plus approfondi sur les conséquences intergénérationnelles du conflit. Cette extension se manifeste sous plusieurs aspects. D'abord, par le décalage temporel qui permet d'observer les effets durables de la guerre sur une génération ayant grandi dans ce contexte ; ensuite, par la mise en évidence de la normalisation de la violence dans les jeux et comportements enfantins ; enfin, par l'exploration de la transmission des traumatismes collectifs d'une génération à l'autre. Alors que le premier film explorait l'innocence récemment brisée des enfants dans un contexte de guerre civile, le second met en lumière la manière dont cette guerre,

après des années, continue de modeler la vie et l'imaginaire collectif de la jeunesse.

- 30 Dans ce sens, les enfants passent de l'invisibilité à la visibilité dans les deux films qui mettent en lumière leur rôle crucial dans le récit de la guerre. Ce réalisateur et ces réalisatrices font le choix délibéré de les mettre en avant, et de les rendre témoins vivants de la réalité de la guerre. Ce témoignage prend forme dans la mise en scène de leurs jeux mimétiques, filmés de manière à souligner les éléments perturbants de leurs reconstitutions (armes en bois, simulation du découpage des oreilles, corps entassés). Ensuite, par le cadrage qui privilégie les gros plans sur les visages et les gestes des enfants, ce qui donne une intensité particulière à leurs performances. Enfin, par le montage qui juxtapose ces séquences ludiques à des commentaires en voix-off, créant ainsi un contraste entre l'innocence apparente du jeu et la gravité de ce qui est reproduit. Par leur jeu, ils deviennent des enfants-révélateurs de la guerre. C'est pour cela que, dans ces deux films, malgré le passage des enfants de l'invisibilité à la visibilité, la guerre elle-même demeure invisible à l'écran comme le confirmait Jocelyne Saab lors d'un entretien le 28 octobre 1981 sur TF1 :

Pendant ces sept années de guerre et ces trois ou quatre où il y a eu des bombardements intenses, je n'ai pas voulu montrer la guerre avec ses chars, ses obus, ses cadavres et ses morts, mais j'ai toujours voulu montrer les hommes, ceux qui souffraient, ceux qui vivaient et ceux qui supportaient cette guerre quotidiennement parce que je faisais partie de cette population. (Rouxel 2015 : 50)

- 31 Les réalisateurs se concentrent sur les effets de la guerre sur les enfants et leur environnement, créant ainsi une atmosphère où la violence et la destruction sont ressenties plus qu'elles ne sont explicitement montrées. Cette approche permet au spectateur de s'attacher aux expériences personnelles des enfants et aux conséquences psychologiques et sociales de la guerre, plutôt qu'aux événements politiques et militaires eux-mêmes. Ainsi, bien que la guerre reste invisible à l'écran, ses effets dévastateurs se font sentir à travers la vie de ces enfants.

## 2.2. Le témoignage direct : regard et mémoire

- 32 Après l'accord de Taëf, la nouvelle génération de réalisateurs et réalisatrices se révèle particulièrement marquée par le poids des souvenirs du conflit. Ces cinéastes ont vécu les horreurs de la guerre non pas en tant qu'adultes mais en tant qu'enfants, une perspective qui colore profondément leur approche cinématographique. Parmi eux, on retrouve Ziad Doueiri, réalisateur de *West Beyrouth*, qui a quitté le Liban à l'âge de 20 ans pour s'installer aux États-Unis. À travers son œuvre, Doueiri revisite les premières années du conflit et offre une expérience personnelle des conséquences de la guerre qui résonne avec toute la jeunesse libanaise. De même, Josef Fares, le réalisateur de *Zozo*, a fui le Liban pour la Suède à l'âge de 10 ans avec sa famille, qui cherchait un refuge pour échapper à la violence du conflit. Le cinéma de Fares, tout comme celui de Doueiri, explore les traumatismes profonds et intimes laissés par la guerre civile libanaise. Effectivement, cette génération de cinéastes développe une esthétique particulière, mêlant nostalgie de l'enfance et réalisme, dans laquelle les protagonistes enfantins naviguent entre innocence et confrontation directe avec la violence. Leurs films se caractérisent par une approche intimiste qui privilégie le point de vue subjectif de l'enfant et transforme l'expérience personnelle en récit cinématographique qui résonne avec l'ensemble des Libanais. Cette dimension se traduit par une mise en scène qui alterne entre moments de légèreté enfantine et séquences de violence brutale et reflète la dualité de leur propre expérience vécue. Dans une continuité thématique avec les documentaires, les enfants dans les fictions de Doueiri et Fares sont des témoins involontaires des horreurs de la guerre.
- 33 Dans *West Beyrouth*, Doueiri choisit de placer son protagoniste, Tarek, en première ligne du déclenchement du conflit en 1975. Comme nous l'avons vu précédemment, cette proximité immédiate avec l'histoire en marche traduit la volonté du réalisateur de montrer comment les enfants se retrouvent brutalement confrontés aux réalités politiques qui les dépassent. Le choix de centrer le récit sur le regard enfantin reflète le traumatisme ancré chez Doueiri, lui-même adolescent au début de la guerre. Le regard de Tarek devient un écho

des souvenirs personnels du réalisateur pour traduire une expérience vécue qui dépasse le simple cadre fictionnel. Le caractère autobiographique du film *West Beyrouth* est bien établi. Michel Cieutat dans *Positif* (1998 : 110) souligne cette dimension en expliquant que le film puise à 90 % dans les expériences vécues par le réalisateur. Le film, tourné dans la partie musulmane de Beyrouth, montre les réactions des adolescents face aux premières heures d'un conflit qui allait ensanglanter le pays jusqu'en 1989. Ziad Doueiri a vécu ces événements avec insouciance aux côtés de ses amis et il les retranscrit avec un réalisme qui se manifeste par l'utilisation de décors naturels dans les quartiers touchés par le conflit, une caméra portée qui suit les déplacements des adolescents, l'insertion de séquences d'images documentaires et d'archives ainsi que par une approche documentaire de la violence urbaine. Tarek, âgé de 13 ans, incarne l'alter ego du réalisateur dans cette exploration cinématographique de ses souvenirs d'enfance. Cette connexion personnelle est renforcée par le fait que l'acteur qui interprète Tarek n'est autre que le frère de Ziad Doueiri. Par ailleurs, la présence de la caméra Super 8, utilisée par Tarek pour documenter son quotidien avec son ami, entre en résonance avec l'utilisation que Ziad Doueiri a fait de cette même caméra dans sa jeunesse pour filmer ses propres aventures. Contrairement aux films précédents, où la représentation de l'enfance était au premier plan, dans *West Beyrouth*, la représentation de l'enfance coexiste avec la violence de la guerre. Le film présente des scènes de conflits armés, de bombardements et de décès, mettant ainsi en lumière la réalité du conflit. Les images de violence deviennent un des sujets centraux du film et soulignent les conséquences directes et dévastatrices du conflit sur la vie des enfants et de la population en général.

- 34 C'est également le cas dans *Zozo*. Le film débute par un plan panoramique de Beyrouth une nuit de 1987 (00:01:30) alors que les bruits des bombardements et des fusillades résonnent dans le lointain. Plus tard dans le film, le spectateur est à nouveau confronté à des bombardements mais, cette fois-ci, avec des plans rapprochés (00:20:43) qui filment l'horreur et l'intensité du conflit. Alors que le protagoniste monte vers sa maison au milieu des explosions, le spectateur est témoin de sa tragédie personnelle. La caméra saisit en gros plans les débris enflammés et les ruines fumantes de sa maison, dévastée par les bombardements. Dans cette même scène, il découvre que ses pa-

rents sont morts dans l'attaque. Il est ainsi confronté à une perte insurmontable, ce qui marque un tournant crucial dans son parcours.

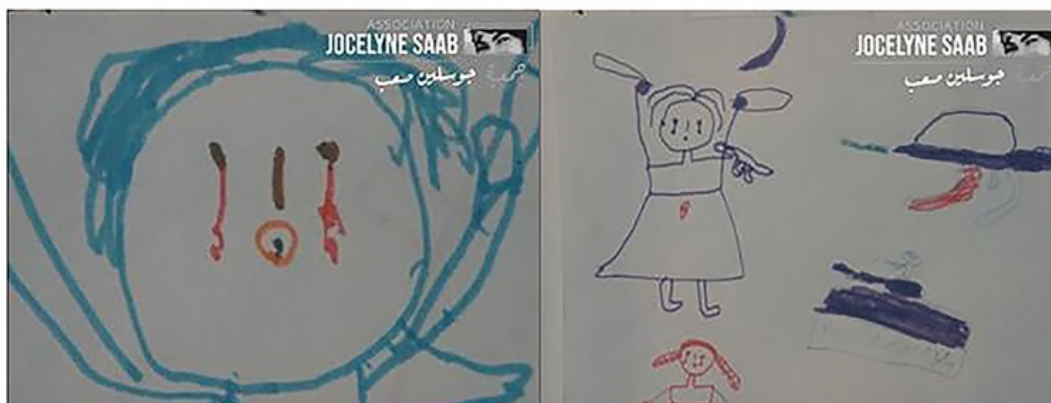
- 35 La dimension autobiographique du film se révèle à travers plusieurs éléments significatifs. Le titre *Zozo* correspond au surnom du réalisateur Josef Fares, établissant d'emblée une référence personnelle qui évoque son identité. Cette connexion entre le titre et le nom du réalisateur suggère une proximité intime entre l'histoire racontée à l'écran et les expériences personnelles de Fares. L'année 1987, cadre temporel du récit, renforce cette dimension autobiographique : *Zozo*, le personnage principal, a alors 10 ans, âge précis auquel le réalisateur a lui-même quitté le Liban. Cependant, une différence majeure distingue la fiction de la réalité. Alors que Fares a quitté le Liban pour la Suède en compagnie de ses parents, le protagoniste devient orphelin suite aux événements dévastateurs relatés dans le film.
- 36 Cette analyse montre comment ces quatre films mettent en lumière la situation des enfants dans le récit de la guerre civile libanaise. Qu'ils soient observateurs silencieux ou acteurs involontaires, les enfants révèlent à travers leurs corps, leurs regards et leurs jeux les fractures sociales et les traumatismes engendrés par le conflit. Les documentaires tournés durant la guerre choisissent de montrer les effets psychologiques et sociaux de la guerre plutôt que ses aspects militaires et, avec *West Beyrouth* et *Zozo*, cette exploration s'étend à la confrontation directe avec la violence, et reflète les souvenirs autobiographiques des réalisateurs. Ces films incarnent le passage de l'invisibilité à la visibilité effectuée par ces enfants, en contexte de guerre et soulignent l'impact intergénérationnel de ce traumatisme.
- 37 Cependant, au-delà de cette mise en scène des traumatismes, ces œuvres révèlent également des stratégies d'adaptation que développent les enfants pour survivre à la guerre. Cette capacité de résilience se manifeste différemment selon le genre cinématographique observé. Tandis que l'approche documentaire dans *Les Enfants de la Guerre* et *War Generation – Beirut* expose des mécanismes d'adaptation dans leur dimension la plus concrète et immédiate, les fictions de Doueiri et Fares explorent des territoires plus symboliques de la résistance enfantine, où la frontière entre réalité et imaginaire devient floue. Cette différenciation révèle deux approches complémentaires dans la représentation de l'adaptation. Si l'une est ancrée dans

l'observation directe du réel, l'autre puise dans les ressources créatives et fantasmatiques de l'enfance.

### **3. L'adaptation face à la guerre : résistance, résilience, fuite**

- 38 Dans un article sur les dispositifs de soins de l'enfance durant la guerre, Myrna Gannagé (2017 : 54) remarque qu'une petite fille, Nora, survivante du 'massacre de Cana' au Liban en 1996<sup>4</sup>, utilise le jeu pour induire « une atténuation de l'horreur en tragédie, du réel en imaginaire. [L'aire du jeu] a permis que le travail de l'histoire advienne, que la réalité puisse être nommée ».
- 39 Si le jeu filmé des enfants révèle d'abord les traces du traumatisme, il témoigne également d'une forme d'adaptation à la réalité de guerre. Cette double dimension se manifeste particulièrement dans les activités créatives proposées aux enfants. Dans *Les Enfants de la guerre*, Jocelyne Saab propose aux enfants un exercice a priori innocent : elle leur donne des feuilles et des crayons pour dessiner. Comme le soulignent Didier Anzieu et Émile Jalley (1991 : 193), « le dessin est une activité chez l'enfant et qui subsiste chez certains adultes ; il mêle l'expression de soi et la copie de la réalité ». C'est précisément pour cette raison que, dans les dessins des enfants, la guerre ressurgit. Loin de représenter des scènes joyeuses ou des moments d'évasion, leurs œuvres sont peuplées d'images de morts, de sang et de chars. Aube-line Vinay (2007 : 31) remarque que « le dessin d'un bonhomme a ceci de spécifique qu'il est à la fois dessin de l'autre universel et dessin de soi tel que le corps en est perçu ».

Figure 4 et figure 5 : *Les Enfants de la guerre* (Jocelyne Saab, 1976).



© Jocelyne Saab Association / Nessim Ricardou-Saab.

- 40 Ainsi, en dessinant des personnages ensanglantés, les enfants se projettent dans ces figures : ils dessinent à la fois les autres et eux-mêmes, victimes et témoins de la violence. Le bonhomme devient un miroir de leur vécu traumatique, un support symbolique où le corps blessé représenté est aussi le leur. Cependant, contrairement aux manifestations spontanées du jeu analysées précédemment, le dessin représente ici une forme d'adaptation consciente : en extériorisant leurs angoisses sur le papier, les enfants transforment leur expérience traumatique en création, établissant une distance symbolique avec le réel qui leur permet de mieux l'appréhender. Ces dessins, chargés de symbolisme, montrent comment la violence de la guerre s'est infiltrée dans leur imagination et leur perception du monde. Ce qui devrait être une activité ludique et créative devient, une fois encore, un miroir de leurs traumatismes, et expose une réalité que les mots ne suffisent parfois pas à exprimer. Cette approche révèle que, même dans leurs tentatives d'adaptation, les enfants ne peuvent échapper à la violence de la guerre. À l'image de leur jeu, ces dessins deviennent des traces de soi inscrites dans l'histoire qui permettent de relire la réalité vécue par les enfants en temps de guerre.
- 41 Contrairement au film de Jocelyne Saab, *War Generation – Beirut* illustre comment l'enfant, représenté ici par Nidal, s'est déjà adapté à la guerre et mène sa vie avec une maturité surprenante en ayant grandi trop vite. Bien qu'il joue encore à la guerre avec ses amis, le film met davantage l'accent sur sa routine d'adulte. Nidal incarne une

génération d'enfants contraints d'assumer des responsabilités imposées par les circonstances, effaçant presque totalement la frontière entre l'enfance et l'âge adulte.

- 42 Dans *West Beyrouth*, cette même frontière est fictionnalisée mais, cette fois-ci, comme un moyen d'échapper à la guerre. Les jeunes protagonistes se retrouvent plongés dans un univers interlope, à mi-chemin entre l'Ouest et l'Est de Beyrouth. Ce monde est symbolisé par la maison close d'Oum Walid qui devient un lieu de refuge pour eux. D'abord perçue comme un mythe, cette maison close se révèle une réalité tangible pour ces adolescents en quête d'évasion face à la guerre. Ce lieu efface les divisions de la ville, comme l'exprime Oum Walid elle-même : « Ouest Beyrouth ? Qu'est-ce que c'est que cette histoire d'Est-Ouest de Beyrouth ? Ici, il n'y a pas d'Ouest ou d'Est. Chez Oum Walid, c'est Beyrouth, point » (01:12:19). Cette déclaration fait de la maison close un espace symbolique où les fractures géographiques et politiques sont abolies et offrent une échappatoire temporaire à la brutalité du conflit. Pour les adolescents, cet endroit représente un semblant de normalité et de sécurité dans un environnement chaotique. La maison close fonctionne comme un espace transitionnel où les adolescents peuvent expérimenter leur sexualité naissante sans la pression des codes sociaux habituels, suspendus par la guerre. Cette exploration de l'intimité leur permet de se reconnecter à leur humanité au-delà de leur statut de victimes du conflit. Ensuite, l'environnement protégé d'Oum Walid leur offre un cadre où ils peuvent verbaliser leurs peurs et leurs désirs sans jugement, contrairement aux espaces familiaux et scolaires devenus tendus par les événements. La figure maternelle d'Oum Walid leur procure une forme d'écoute qui fait écho au besoin adolescent de conseils face à l'incertitude. En fréquentant cet espace 'neutre', les jeunes protagonistes s'approprient temporairement une liberté de mouvement et de choix qui leur est refusée partout ailleurs dans la ville divisée. La maison close devient ainsi un symbole de résilience et de survie, montrant comment ces jeunes tentent de trouver un équilibre émotionnel face à l'absurdité de la guerre. En intégrant cet espace dans le récit, le réalisateur explore de manière nuancée les mécanismes de résistance psychologique des adolescents face à l'adversité. Cet espace unique leur permet non seulement de s'évader mais aussi de reconstruire, ne

serait-ce que temporairement, une identité détachée des divisions et de la violence qui ravagent leur ville.

- 43 Dans *Zozo*, le protagoniste développe sa propre méthode pour échapper à la dure réalité de la guerre qui ravage son pays. Dans une tentative désespérée de trouver un refuge face à la violence et à la désolation, Zozo noue une relation imaginaire avec un poussin. Ces conversations improbables avec l'animal permettent à Zozo de maintenir un lien avec une forme d'innocence et de fantaisie. Elles offrent un contraste poignant avec le chaos environnant. Cette interaction entre Zozo et le poussin met en lumière la capacité de l'enfance à créer des refuges émotionnels, même dans les circonstances les plus sombres. Le poussin devient un symbole d'espoir et de réconfort. Il rappelle que l'imagination et l'ingéniosité des enfants peuvent leur permettre de surmonter, au moins temporairement, les horreurs qui les entourent. Cette relation imaginaire illustre également comment l'enfant, face à l'incompréhensible brutalité de la guerre, puise dans ses ressources intérieures pour construire des mécanismes de survie psychologique. En donnant vie et parole à ce petit animal fragile, Zozo projette sa propre fragilité tout en se créant un compagnon qui, contrairement aux adultes de son entourage, demeure à l'abri de la corruption et de la violence du conflit.

## Conclusion

- 44 À travers l'étude des films *Les Enfants de la guerre* (1976), *War Generation – Beirut* (1988), *West Beyrouth* (1998) et *Zozo* (2005), nous avons pu observer comment le cinéma libanais parvient à rendre visibles des enfants longtemps oubliés par les récits dominants. L'évolution chronologique de ces œuvres met en valeur un parcours significatif pour le cinéma libanais. Des documentaires de l'urgence, tournés au cœur du conflit, aux fictions mémorielles élaborées dans l'après-guerre, les deux premiers films, portés par l'immédiateté du témoignage, cèdent progressivement la place à des œuvres de fiction qui, tout en conservant une dimension autobiographique, explorent les territoires de l'intime et du symbolique.
- 45 La force de ces quatre films réside dans leur capacité commune à faire de l'enfant non plus une victime silencieuse mais un acteur de sa propre histoire. Qu'il s'agisse de la parole documentaire des enfants

de Jocelyne Saab, Mai Masri et de Jean Chamoun, ou de la parole fictionnalisée des protagonistes de Doueiri et Fares, le cinéma libanais opère une véritable révolution du regard où l'enfant devient sujet de l'histoire et non plus simple objet de compassion. Cette '*verba infantis*' révèle également les mécanismes d'adaptation développés par une génération sacrifiée. Du jeu mimétique à la création artistique, de la responsabilisation précoce aux refuges imaginaires, les enfants de ces films incarnent des figures de résilience.

- 46 L'analyse esthétique de ces œuvres souligne l'émergence d'un langage cinématographique spécifique, où la guerre n'est pas tant montrée que révélée par ses effets sur l'enfance. Cette approche indirecte, privilégiant le regard enfantin aux images de violence explicite, confère aux films une puissance évocatrice remarquable. Au-delà de leur valeur testimoniale, ces films participent d'un processus de reconstruction identitaire nationale. En donnant voix aux enfants de la guerre, le cinéma libanais contribue à l'élaboration d'une mémoire collective partagée, indispensable à la cicatrisation des plaies du conflit. Cette dimension thérapeutique du cinéma s'avère particulièrement prégnante dans les œuvres fictionnelles, où la reconstitution du passé permet l'élaboration du trauma.
- 47 En se gardant de toute généralisation, cette étude du cas libanais invite néanmoins à s'interroger. L'analyse peut suggérer des mécanismes d'adaptation et des expériences traumatiques dont la portée dépasse peut-être le seul contexte de la guerre civile libanaise. Plutôt que d'y voir une confirmation universelle, il serait plus juste de considérer ces films comme un prisme. Ce prisme permettrait-il de questionner sous un angle nouveau la condition des enfants pris dans d'autres conflits, comme en Syrie, en Ukraine, à Gaza ou au Soudan ?

---

Anzieu, Didier et Jalley, Émile. « Dessin », dans Parot, Françoise et Doron, Roland (dir.). *Dictionnaire de psychologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1991.

Benjamin, Walter. *Sens unique. Une enfance berlinoise*, traduit de l'allemand

par Lacoste, Jean. Mayenne : Maurice Nadeau, 2007 [1972].

Chausovsky, Alexis. « L'enfant joueur et les jouets dans la théorie de la connaissance de Walter Benjamin ». *Journal Attadwin*, 8, 2016, p. 49-56. Document électronique consultable à : <https://asj->

[p.cerist.dz/en/article/35755](http://p.cerist.dz/en/article/35755). Page consultée le 3 septembre 2025.

Cieutat, Michel. « Cannes 1998 à propos de West Beyrouth ». *Positif*, 449-450, 1998, p. 110-112.

Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris : Gallimard, 1993 [1977].

Gannagé, Myrna. « L'enfant et la guerre : quels dispositifs de soins ? ». *Enfances & Psy*, 74, 2017, p. 51-60. Document électronique consultable à : <http://doi.org/10.3917/ep.074.0051>. Page consultée le 6 septembre 2025.

Lett, Didier. « La perception de l'enfance dans l'Antiquité et au Moyen Âge ». *Après-demain*, 49, 2019, p. 5-6. Document électronique consultable à : <https://doi.org/10.3917/apdem.049.0005>. Page consultée le 6 septembre 2025.

Paigneau, Christian. *L'Odyssée de l'enfance : enfance et narration au cinéma*. Paris : Bazaar&Co, 2010.

Romano, Hélène. *Les Enfants et la guerre*. Paris : Odile Jacob, 2022.

Rouxel, Mathilde. *Jocelyne Saab : La mémoire indomptée*. Beyrouth : Dar An-Nahar, 2015.

Rouxel, Mathilde. « Transformation de l'usage de l'archive dans le cinéma libanais (1975-2015), deux générations face à la guerre civile ». *De l'archive au film, du film à l'archive*, colloque de Kiné-traces – Association internationale et interdisciplinaire de recherche sur le patrimoine cinématographique, Paris, France, 28-29 avril 2016. Document électronique consultable à : <https://hal.science/hal-01814649>. Page consultée le 31 juillet 2025.

Unicef France. « Les enfants dans les conflits ». UNICEF France, 2025. Document électronique consultable à : <http://www.unicef.fr/convention-droits-enfants/urgences/conflits-armes/enfants-et-conflits/>. Page consultée le 8 janvier 2025.

Vassé, Claire. *Le Dialogue, du texte écrit à la voix mise en scène*. Paris : les petits Cahiers, 2003.

Vinay, Aubeline. *Le Dessin dans l'examen psychologique de l'enfant et de l'adolescent*. Paris : Dunod, 2007.

Zaccak, Hady. *Le Cinéma libanais : Itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*. Beyrouth : Dar el-Machreq, 1997.

## Filmographie

Bagdadi, Maroun. *Petites Guerres*. 1982.

Bagdadi, Maroun. *Hors la vie*. 1991.

Chamoun, Jean et Masri, Mai. *War Generations – Beirut*. 1988.

Doueiri, Ziad. *West Beyrouth*. 1998.

Doueiri, Ziad. *L'Insulte*. 2017.

Fares, Josef. *Zozo*. 2005.

Hojeij, Bahij. *La Ceinture de feu*. 2004.

Joreige, Khalil et Hadjithomas, Joana. *Memory Box*. 2021.

Labaki, Nadine. *Et maintenant on va où ?*. 2011.

Ophüls, Marcel. *Le Chagrin et la Pitié*. 1969.

Saab, Jocelyne. *Le Liban dans la tourmente*. 1975.

Saab, Jocelyne. *Les Enfants de la guerre*. 1976.

- 1 L'accord de Taëf, signé le 22 octobre 1989 en Arabie saoudite, a mis fin à la guerre civile libanaise (1975-1990) en établissant un nouveau partage du pouvoir confessionnel et en légitimant la présence militaire syrienne au Liban.
- 2 Survenu le 18 janvier 1976, dans un bidonville de Beyrouth à majorité musulmane.
- 3 Outre les quatre œuvres étudiées, on peut penser à d'autres films qui représentent les enfants pendant cette guerre, de manière partielle ou totale : *Pas à pas* (Randa Chahal Sabag, 1978), *Beyrouth, ma ville* (Jocelyne Saab, 1982), *Une vie suspendue* (Jocelyne Saab, 1985), 1982 (Oualid Mouaness, 2019).
- 4 Le massacre de Cana désigne une campagne de bombardement menée par l'armée israélienne du 11 au 27 avril 1996, au sud du Liban, durant l'opération « Raisins de la colère ». Cette opération militaire visait officiellement à affaiblir le Hezbollah et provoqua des déplacements massifs.

---

## Français

Dans le contexte des conflits armés, les enfants sont souvent les victimes les plus innocentes, qui subissent des horreurs inimaginables. Le cinéma joue un rôle unique en mettant en lumière ces réalités tragiques, offrant ce que Marc Ferro décrit comme une « lecture cinématographique de l'Histoire ». Ce médium a le pouvoir de révéler des aspects négligés de notre vécu en donnant une voix aux marginalisés.

Cet article propose d'explorer la représentation de l'enfance pendant la guerre civile au Liban (1975-1990) à travers le prisme du cinéma libanais. Bien que ce conflit ait eu un impact paralysant sur la production cinématographique de ce pays, il a également engendré une nouvelle génération de cinéastes. Malgré les difficultés, les réalisateurs ont documenté la brutalité de la guerre civile à travers des films de fiction et des documentaires. Plusieurs de ces œuvres se concentrent sur l'enfance durant cette période tumultueuse.

L'article présente une analyse approfondie de l'esthétique de ces œuvres, en s'attardant sur la narration, les choix de mise en scène et les thèmes récurrents liés à la condition des enfants en temps de guerre. De plus, l'analyse couvre à la fois les films réalisés pendant la guerre elle-même et ceux produits dans les années qui ont suivi, offrant ainsi un éclairage sur l'évolution de la représentation des enfants en lien avec les changements sociaux et culturels induits.

## English

In the context of armed conflicts, children are often the most innocent victims, subjected to unimaginable horrors. Cinema plays a unique role in shedding light on these tragic realities, offering what Marc Ferro describes as a “cinematographic reading of History.” This medium has the power to reveal neglected aspects of our experience by giving a voice to the marginalized.

This article aims to explore the representation of childhood during the Lebanese civil war (1975-1990) through the lens of Lebanese cinema. Although this conflict had a paralyzing impact on the country's film production, it also gave rise to a new generation of filmmakers. Despite their difficulties, directors documented the brutality of the civil war through both fiction films and documentaries. Several of these films focus on childhood during this tumultuous period.

The article offers an in-depth analysis of the aesthetics of these films, focusing on narrative, directorial choices, and recurring themes related to the condition of children in times of war. Furthermore, the analysis encompasses both films made during the war itself and those produced in the years that followed, thus shedding light on the evolution of childhood representation in relation to Lebanon's social and cultural transformations.

---

## Mots-clés

enfance, guerre civile libanaise, cinéma, représentation, trauma, résilience

## Keywords

childhood, Lebanese civil war, cinema, representation, trauma, resilience

---

## Michael Issa El Helou

Doctorant en études cinématographiques, Lettres, Arts du Spectacle, Langues Romanes (LASLAR), Université de Caen Normandie / UFR Humanités, 92140 Clamart, France

IDREF : <https://www.idref.fr/291277810>