

BEYROUTH ALLER-RETOUR DE FOUAD ELKOURY: LA GUERRE LIBANAISE EN FRAGMENTS DE VIE

Giorgia Lo Nigro*

Cet article propose d'explorer *Beyrouth aller-retour* de l'auteur libanais Fouad Elkoury, un ouvrage photoautobiographique qui offre une vision intime et subjective de la guerre du Liban (1975-1990). En mobilisant des approches sémiotiques, nous analyserons les modalités par lesquelles texte et image s'articulent, se répondent et se complètent afin de construire un récit singulier et inédit du conflit libanais. Dans un premier temps, nous mettrons en lumière la manière dont ce dispositif visuo-textuel est traversé par une «rhétorique du regard» (Cometa 2016) de l'entre-deux, qui instaure une perspective complexe oscillant entre proximité et distance, entre implication émotionnelle et distanciation critique. Dans un second temps, nous interrogerons les effets de ce regard sur la représentation de la guerre, en soulignant les choix thématiques et esthétiques qui en découlent. L'analyse montre également que *Beyrouth aller-retour* déconstruit les codes du reportage photojournalistique pour questionner la capacité même de l'image à figurer la violence. Refusant toute spectacularisation du conflit, Elkoury privilégie une approche introspective où le silence visuel devient une forme subtile de résistance à l'horreur vécue par les Libanais et les Libanaises entre 1975 et 1990. Loin de toute visée documentaire, l'œuvre construit un espace de regard où la guerre n'est plus donnée à voir, mais à penser, à travers la puissance du quotidien. Par l'articulation minutieuse entre texte et image, nous montrerons ainsi qu'Elkoury élabore un langage de la trace et de l'absence, où la photographie devient un lieu de réflexion critique sur les limites du visible et du dicible face à la violence.

Mots-clés: Fouad Elkoury, *Beyrouth aller-retour*, phototexte, photoautobiographie, guerre du Liban.

Fouad Elkoury's Beyrouth Aller-Retour: The Lebanese War in Fragments of Life

This article explores *Beyrouth aller-retour* by the Lebanese author and photographer Fouad Elkoury, a photo-autobiographical work that offers an intimate and subjective vision of the Lebanese Civil War (1975–1990). Drawing on semiotic approaches, the study analyzes how text and image interact, respond to one another, and complement each other to construct a singular and original narrative of the Lebanese conflict. The first part highlights how this visual-textual dispositif is traversed by a «rhetoric of the gaze» (Cometa 2016) of the in-between, establishing a complex perspective oscillating between proximity and distance, between emotional involvement and critical detachment. The second part examines the effects of this gaze on the representation of war, emphasizing the thematic and aesthetic choices that arise from it. The analysis also shows that *Beyrouth aller-retour* deconstructs the codes of photojournalistic reporting in order to que-

* UAR CNRS 3501 – Maison des Sciences de l'Homme Val de Loire, Tours.

stion the very capacity of the image to depict violence. Rejecting any form of spectacularization of the conflict, Elkoury adopts an introspective approach in which visual silence becomes a subtle form of resistance to the horror experienced by Lebanese men and women between 1975 and 1990. Far from any documentary intent, the work creates a space of vision where war is no longer shown but thought through the evocative power of the everyday. Through the careful interplay between text and image, the study demonstrates that Elkoury develops a language of trace and absence, in which photography becomes a site of critical reflection on the limits of what can be seen and what can be said in the face of violence.

Keywords: Fouad Elkoury, *Beyrouth aller-retour*, phototext, photoautobiography, Lebanese Civil War.

Introduction

Paru en 1984, *Beyrouth aller-retour* est le premier ouvrage du photographe, vidéaste et journaliste libanais, Fouad Elkoury¹. Cette photoautobiographie², où l'auteur raconte la guerre du Liban (1975-1990) à travers son regard, inscrit une image de Beyrouth distincte des discours conventionnels. Comme d'autres œuvres littéraires et artistiques consacrées au Pays du Cèdre³, elle participe à un processus d'anamnèse visant à reconstruire l'Histoire, tue par l'amnistie de 1991 (Calarge 2017; Mermier 2010; Tamraz 2014, 2016)⁴.

En mobilisant des approches sémiotiques, cet article analysera d'abord la «rhétorique du regard» (Cometa 2016: 79)⁵ adoptée par l'auteur, puis les repré-

1 Né à Paris en 1952, Fouad Elkoury partage sa vie entre Paris et Beyrouth. Son premier travail documentaire, *Beyrouth aller-retour*, marque durablement sa démarche artistique. Il élargit ensuite son regard à l'Égypte, la Turquie et les territoires occupés. En 1991, il participe à une mission photographique sur le centre-ville dévasté de Beyrouth, dont naissent le livre *Beyrouth centre-ville* et une exposition au Palais de Tokyo. En 1997, il crée la Fondation Arabe pour l'Image, pionnière dans les archives photographiques du monde arabe. Installé à Istanbul en 1998, il inaugure une nouvelle phase de création. *Sombres*, présenté en 2002 à la Maison Européenne de la Photographie, associe photographie, vidéo et texte, et s'accompagne du film *Lettres à Francine*. Il publie ensuite *La Sagesse du Photographe* (2004) et le roman *Il est venu hier* (2010). Comme cinéaste, il réalise *Moving Out* (2004) et *Welcome to Beirut* (2006). Sa bibliographie complète est disponible en ligne: <https://www.fouadelkoury.com> (consulté le 10/07/2025).

2 Sur la dimension autobiographique dans les ouvrages photographiques, voir: Ferraro & Sperti (2022; 2023), Montémont (2008). Sur le rapport roman/photographie, consulter: Bricco (2015), Méaux (2006), Ortel (2002) et Sperti (2005).

3 Sur les narrations photographiques du Liban, voir Bauret (2019).

4 Faute de consensus entre les dix-huit communautés du pays, l'histoire de la guerre du Liban reste inédite; littérature et art en assurent aujourd'hui la reconstruction, contre l'amnistie de 1991, pour raviver mémoire collective et individuelle.

5 Par «rhétorique du regard», nous entendons les choix visuels, liés à la trajectoire biographique

sentations de la guerre du Liban. Selon notre hypothèse, le geste artistique d'Elkoury reposerait sur un regard façonné par sa double existence entre Paris et Beyrouth: cet éloignement intermittent de sa ville natale lui permettrait de construire un récit alternatif, où le refus de représenter la mort laisse place aux éclats silencieux du quotidien.

Beyrouth aller-retour: une «rhétorique du regard» de l'entre-deux

Beyrouth aller-retour retrace l'expérience de son auteur, écartelé entre Paris et Beyrouth lors du siège israélien de Beyrouth la capitale libanaise en 1982. Divisée en trois parties –*Beyrouth à Paris*, *Beyrouth à Beyrouth* et *Beyrouth après Beyrouth*–, cette photoautobiographie associe textes et images en noir et blanc pour restituer, entre autres, l'existence tiraillée d'Elkoury sous une perspective intime.

Dans cette narration, l'auteur, plutôt célèbre pour son activité de photographe et journaliste, se confronte à l'écriture autobiographique à la première personne. Il y insère des portions textuelles de longueur variable et des photographies prises par lui-même avant, pendant et après l'occupation israélienne de Beyrouth. La scansion temporelle du récit est marquée par la tripartition du livre. Celle-ci offre un portrait chronologique des moments relatés, selon leur antériorité, leur simultanéité ou leur postériorité par rapport à l'invasion israélienne. Cette structure reproduit le chronotope de la narration: elle ne se limite pas, en effet, à rythmer le temps du récit⁶ –qui s'étale principalement entre 1979 et 1983– mais suggère également une oscillation spatiale qui relève de l'entre-deux. Bien que cet *in between* (Bhabha 1994) concerne deux espaces géographiques, il se configure plutôt comme une condition existentielle, irréductible et indépassable.

Au sein du texte, ce tiraillement est significatif, car il façonne la rhétorique du regard qu'adopte l'auteur et qui influence le lecteur, transporté par l'écrivain-photographe dans une simultanéité de l'ici et de l'ailleurs:

J'ai trouvé à faire de petits travaux d'architecture ou de photographie à Paris, et peu à peu s'est précisée l'idée que je pourrais construire un nouvel équilibre entre ces deux villes. Paris pour le travail, la vie libre, normale; Beyrouth parce qu'elle était ma ville, ma famille. [...] Cette solution me semblait correcte, logique, et la distance créée par mes séjours en

de l'auteur, qui déterminent ce qui est montré ou non.

6 Dans *Beyrouth à Paris*, les photographies ne sont pas datées, mais le texte débute en 1979. *Beyrouth à Beyrouth* couvre la période du 10 juillet au 27 août 1982, tandis que *Beyrouth après Beyrouth* ne comporte qu'une image datée du 10 septembre 1982, bien que la narration s'étende jusqu'en 1983.

France avait de plus l'avantage de changer un peu ma vision du Liban. [...] Les intermittences de ma présence et de mon éloignement construisaient peu à peu en moi, sans que j'en aie conscience, une image obsédante de Beyrouth: insensiblement, Beyrouth devenait un mythe (Elkoury 1984: 11).

Cette double existence, dans laquelle chaque ville joue un rôle spécifique, se déploie dans une intermittence où l'ici aide à resémantiser l'ailleurs. L'éloignement permet en effet à l'auteur d'adopter un regard distancié et de parvenir à mythifier Beyrouth. Cette mythification façonne la perspective du photographe, l'orientant vers l'élaboration d'un récit inattendu de la guerre. Cet extrait joue une fonction de «relais» (Barthes 1964)⁷ par rapport à la série de deux images qui le suit (Elkoury 1984: 12-13). La première refigure une personne derrière une fenêtre⁸ (12); quant à la deuxième (13), elle représente Paris, vue d'en haut. Toutes deux sont privées de didascalies fournissant des repères spatio-temporels. Dans la première photographie (12), la personne refigurée pose son regard vers un dehors inconnu. La fenêtre, agissant comme une barrière, incarne le filtre du regard et traduit l'opération d'éloignement de l'auteur de sa ville natale. L'image qui suit (13), refigurant des bâtiments parisiens vus d'en haut, semble localiser le point d'ancrage du regard du sujet à la fenêtre. Les composants de cette série texte-image-image entretiennent une relation de «relais séquentiel» (Fresnault-Deruelle 1980)⁹, car chaque élément qui suit amplifie, réduit ou corrige le sens qui avait été dégagé dans son absence. Texte et images ne se trouvent pas, en effet, sur la même page, et la construction du sens se déploie dans une séquentialité qui manifeste l'entre-deux et ses implications.

Le passage suivant ces deux photographies informe en outre le lecteur sur la vie de l'auteur à Paris et situe la narration au 4 juin 1982, jour de reprise des bombardements israéliens sur le Liban. Elkoury affirme avoir quitté Beyrouth quatre jours auparavant. Ses journées parisiennes prennent la forme d'un exil:

J'ai passé tout le mois de juin enfermé dans ma chambre, les volets clos. Au début, je ne me sentais plus ni à Paris, ni à Beyrouth, je ne savais plus où j'étais, sinon dans un lieu neutre, abstrait, dans lequel je ne pouvais vivre qu'à travers les médias, à travers les informations que je parvenais à rassembler tant bien que mal. Je mélangeais tout dans l'espace comme dans le

7 Selon Barthes, le texte remplit une fonction de relais lorsqu'il vient ajouter du sens à l'image à laquelle il est associé.

8 Pour voir l'image, visiter: <https://www.fouadelkoury.com/works4respon.php?work=5&limit=2> (consulté le 04/10/2025).

9 L'expression «relais séquentiel» désigne la construction du sens par succession de signes et sert à décrire le processus sémiotique reliant les cases d'une bande dessinée (Fresnault-Deruelle 1980: 23).

temps: quand je sortais, j'entendais parler arabe dans les rues de Paris; et dans ma tête je me sentais à Beyrouth, dans son ambiance lointaine mais qui se recomposait chaque jour avec un peu plus de force, de manière de plus en plus impérative. Je me représentais dans ma maison là-bas, environné le soir de l'atmosphère sonore de ma ville [...] Ou bien je m'imaginais assis sur un balcon de ma maison [...]. Je revoyais les gestes d'un voisin qui allumait une lampe chez lui [...] (14-15).

L'espace de la chambre devient lui aussi emblématique de l'éloignement de l'auteur. Les lexies «enfermé» et «clos», qui se rapportent respectivement à l'auteur et aux volets, traduisent son isolement. Le sujet se considère comme un habitant d'une zone indéfinie, suspendue hors du temps et de l'espace. L'énoncé négatif «ni à Paris, ni à Beyrouth» exprime cette indétermination, qui s'accroît progressivement par les connotations associées à l'espace, qualifié de «neutre» et «abstrait». Dans ce territoire flou, les médias deviennent l'unique point d'accès au Liban, aux côtés de l'imagination. Déclenchée par des *triggers* tels que la langue arabe entendue dans les rues parisiennes, la rêverie permet à l'auteur d'exister au Liban, bien qu'il n'y soit pas physiquement. Cela se manifeste par la série de verbes de perception mobilisée dans le passage: «je me sentais», «je me représentais», «je m'imaginais», «je revoyais». Cependant, le moteur principal de cette opération de télétransportation mentale reste la photographie dans toute sa matérialité: «Les images du passé défilaient. Je me suis mis à regarder mes anciennes photographies, à les punaiser au mur à en couvrir bientôt les murs de ma chambre. [...] Chaque image me rappelait une atmosphère, une scène une sensation, un moment de ma vie» (15). C'est à travers d'anciens instantanés pris à Beyrouth que l'auteur parvient à se replonger dans sa ville et sa vie libanaise. Les clichés évoqués par le texte envahissent l'espace des dix-huit pages suivantes en se matérialisant sous les yeux du lecteur. Leur contenu s'impose selon le langage d'une typologie phototextuelle que Michele Cometa qualifie de «forme-illustration» (2016: 93)¹⁰, car les photographies permettent au lecteur de visualiser un texte. Toutefois, ces clichés ne commentent pas ce qui avait été énoncé par le verbal, mais se présentent plutôt comme son prolongement.

Le but de ces images est de montrer un Liban différent de celui véhiculé par le récit médiatique occidental. À propos de leur valeur, l'auteur affirme: «chacune était pour moi un symbole de Beyrouth, d'une ville qui n'était pas que guerre» (15), ce qui inscrit la démarche artistique d'Elkoury dans une volonté

10 «On pourrait dire que la forme-illustration ramène le texte à son image originelle, faisant de l'éventuelle *ekphrasis*, présente sur le plan verbal, le programme nécessaire de l'image. [...] L'*ekphrasis* est en effet la verbalisation d'une image, tout comme l'illustration est la visualisation d'un texte» (2016: 108, trad. de l'Auteure).

de rupture avec les médias européens¹¹. Celle-ci s'accomplit précisément par la représentation du quotidien des Libanais.es, systématiquement substituée aux captures de mort que des agences occidentales prétendaient recevoir de la part du journaliste:

Pour l'agence Rush, j'aurais dû normalement photographier ce que nous voyions tous, les dizaines de corps enveloppés dans de la cellophane, les visages mutilés, les immeubles effondrés dont les pierres emprisonnaient des centaines de morts, la fumée et la poussière, les équipes de sauvetage avec leurs masques pour respirer et ne pas sentir l'odeur de putréfaction qui se dégageait de ces charniers, partout à travers la ville. Je ne voulais pas faire ces images, j'évitais délibérément de représenter les morts, je savais que je n'avais pas à montrer cela (68).

À la fin de *Beyrouth à Paris*, le photographe affirme avoir ressenti le besoin de montrer le côté vivant de sa ville, bien qu'il se trouve en France. Ainsi, il raconte avoir exposé les dix-huit photos précédemment présentées à l'Olympic Entrepôt. Si cette première partie est traversée par la culpabilité de l'auteur de ne pas pouvoir témoigner sur place, *Beyrouth à Beyrouth* et *Beyrouth après Beyrouth* exhibent de nombreux clichés pris lors du retour de l'écrivain au pays, chargé de l'agence Rush de documenter la guerre.

Après avoir montré que la rhétorique du regard d'Elkoury est marquée par l'expérience de l'entre-deux, nous examinerons dans la section suivante son influence sur le contenu, en particulier sur les choix du photographe entre représentable et irréprésentable.

Le quotidien: une hétérotopie de résistance face à la mort

Le phototexte d'Elkoury s'ouvre sur cette épigraphe tirée de *La Guerre et la Paix* de Tolstoï:

“Chacun sait que tôt ou tard [...] il lui faudra inéluctablement connaître ce qu'il y a au-delà de la mort. Et pourtant on se sent sain, alerte, joyeux, et les gens qui vous entourent sont, eux aussi, pleins de force, de santé, d'allant.” Voilà ce que je pense, ou du moins ce que sent tout homme en présence de l'ennemi, et cette sensation donne alors au moindre incident un relief particulier, elle nous le fait accueillir avec une âpre allégresse (4).

L'extrait, qui fait partie des «parerga» (Cometa 2016: 78)¹², joue une fonction d'«ancrage» (Barthes 1964)¹³, car il permet au lecteur de visualiser en amont ce qu'il pourra observer dans les photographies du livre: l'«âpre allégresse», voire

11 Cette volonté devient de plus en plus explicite au fil des pages. Voir notamment p. 54 et p. 62.

12 Ce terme désigne le système d'intégrations textuelles à l'image et d'intégrations visuelles au texte.

13 L'ancrage se réalise lorsque le texte fixe un seul sens à l'image qui est, par nature, polysémique.

l'oubli de la mort comme forme de résistance.

Bien qu'il ait été demandé à Elkoury de photographier des cadavres (101), l'auteur compose un récit artistique et littéraire plutôt qu'un témoignage journalistique. Son acte de résistance consiste à saisir la vie des habitants sous les bombardements, révélant leur manière de résister¹⁴. Sa posture traduit une volonté de libérer Beyrouth de ses connotations de violence et de mort, afin de montrer «cette vie incongrue mais à sa manière tout à fait normale» (44), où la mort constitue la norme et où le quotidien prend une dimension hétérotopique (Foucault 1967).

Dans les trois parties, il insère des séries de clichés de bâtiments orientaux et de leurs habitants, plongés dans leurs activités journalières. Dans *Beyrouth à Paris*, il place une séquence d'images montrant un cheikh druze souriant en habits traditionnels assis chez lui (17); un groupe d'enfants arméniens (19)¹⁵; un homme au visage serein dans la salle d'un restaurant (20); un enfant étendu contre un mur au soleil (23), un groupe d'hommes jouant aux cartes (24); une femme nettoyant la terrasse de sa maison (25); deux enfants sur un escalier (26); trois enfants assis autour du portait de Kamal Joumblatt, chef druze fondateur du Parti socialiste progressiste (PSP) (27). Cette attention au quotidien se poursuit dans ses récits de la guerre et de l'après-guerre, où il revendique, dans des passages métatextuels, la spontanéité et l'imprévisible comme moteurs de sa création:

je me promenais dans les rues de bonne heure le matin généralement sans avoir une idée précise de ce que je voulais photographier. Beyrouth est imprévisible. [...] Je prenais mes images sans réfléchir, quand il me semblait qu'elles pouvaient témoigner de situations ou de scènes qui m'avaient touché (60)¹⁶.

Même dans ses représentations de ruines ou d'objets de guerre, il mobilise une rhétorique des «parerga» (Cometa 2016) fondée sur une relation de «dynamisation» (Zinn 2011: 228)¹⁷ entre didascalies et images: le texte atténue la cruauté du visuel en transformant la sémantique de la destruction en une forme nouvelle que le lecteur recompose à partir d'indices. C'est le cas d'un cliché illustrant une

14 L'auteur révèle à plusieurs reprises sa posture face aux contenus représentés. Voir, entre autres, p. 72.

15 Voir: <https://www.fouadelkoury.com/works4respon.php?work=5&limit=6> (consulté le 30/09/2025).

16 Voir aussi p. 54.

17 Zinn distingue quatre types de relations que les *parerga* textuels peuvent établir avec l'image: iconoclastie; intensification/amplification; contradiction/irrévérence/transgression/mépris; anéantissement/effacement.

maison en ruine (Elkoury 1984: 53)¹⁸. Cette photographie est accompagnée de la didascalie «18 juillet. Au camp palestinien de Borj-el-Brajneh, étape prévue dans tous les circuits des journalistes; la maison du hajj était de couleurs vives, bleu-vert, turquoise et blanc»¹⁹ (53). Par ce «parergon», une dynamisation s'opère: le texte détourne le regard de la simple ruine en noir et blanc pour réinscrire le lieu dans son intimité, celle de son propriétaire, le *hajj*. La focalisation se déplace ainsi de la mort vers la vie de l'espace: il s'agit de la maison d'une personne, qui a retenu l'œil du photographe non pour son état mais pour ses couleurs «vives» aux tonalités «bleu-vert», «turquoise» et «blanc[hes]». L'attribution de couleurs pacifiques à un paysage dévasté engendre un oxymore visuel et sémantique, qui reflète la posture d'Elkoury: refuser de représenter la mort et se démarquer des contraintes de la presse²⁰. Lorsqu'il décrit le camp palestinien de Borj-el-Brajneh comme une «étape prévue dans tous les circuits des journalistes», il émet une critique subtile du spectaculaire journalistique. Par son geste artistique, il redonne vie à un lieu marqué par la mort et libère ce dernier de son statut de scène médiatique.

La même démarche apparaît dans une photographie représentant des femmes et des enfants en train de célébrer la fête du Fitr²¹ au milieu des ruines (55). L'image est accompagnée de la description en italique: «21 juillet. "Fête du fitr": chacun porte ses plus beaux habits» (55). Cette dernière dynamise le visuel, en fournissant au lecteur des informations qui l'invitent à tourner son regard vers les vêtements des femmes, qualifiés de manière euphorique de «plus beaux», plutôt que sur les ruines des bâtiments refigurés. Le sens qui fonde ce geste s'éclaire dans *Beyrouth après Beyrouth* où le photographe déclare vouloir saisir l'ironie de sa ville natale (72) afin de démystifier la souffrance de la guerre et de survivre à sa cruauté:

je ne pouvais pas m'empêcher de mettre dans mes images une légère ironie et de photographier de préférence [...] les petits détails un peu drôles qui me frappaient: tel jeune couple allant visiter, à l'occasion de Noël, le poste de frontière israélo-libanais alors que cette frontière n'est pas reconnue par le Liban, les familles qui, dès la fin du siège, avaient recommencé à se diriger spontanément vers la place des Canons, ou place des Martyrs, le centre du centre-ville, le symbole de Beyrouth, pendant huit ans la proie des miliciens [...], les enfants

18 Pour voir l'image, visiter: <https://www.fouadelkoury.com/editionrokrespon.php?id=30708> (consulté le 30/09/2025).

19 L'italique est de l'auteur.

20 Dans *Beyrouth à Beyrouth*, Elkoury remplace les cadavres des bombardements du 1^{er}-4 août 1982 par des visages en larmes lors des funérailles, image déjà commentée par Chad (2017).

21 La fête de l'Aïd al-Fitr est une célébration musulmane marquant la fin du mois sacré du Ramadan.

posant avec les masques de la fête Barbara, qui est une sorte de Mardi-Gras quatre semaines avant Noël, [...], le gamin que deux riches libanais ont arrêté dans la rue pour qu'il répare la roue de leur voiture de luxe... [...], la mule qui passe avec son conducteur dans les camps de Sabra et Chatila, le long de la fosse commune où sont enterrées les mille cinq cents personnes massacrées en septembre 1982 [...], les préparatifs du mariage dans une maison en ruine; les jeux des enfants qui, partout dans Beyrouth, avaient transformé les toits effondrés mais lisses des bâtiments en autant de toboggans [...], le déjeuner des enfants-soldats dans l'une des bases palestiniennes hors de la ville; à Sabra et Chatila, les préparatifs de Noël des rescapés du massacre [...] (89-90).

Cet extrait est suivi d'une série de photographies qui restituent la portée ironique et démystificatrice de l'acte d'Elkoury, fondé sur l'association paradoxale de la vie et de la mort. L'auteur fait ainsi correspondre un cliché à chaque moment décrit dans le texte, en inscrivant visuel et textuel dans une relation d'ancrage. Un exemple de cette «ironie du visuel» se trouve dans un instantané (97)²² qui semblerait correspondre à la partie du texte «les préparatifs du mariage dans une maison en ruine» (90). Une fois de plus, on saisit le contraste des valeurs dégagé par les éléments représentés: des personnes souriantes et élégantes, ainsi qu'un vieil homme à la posture fière, assis sur un canapé, bâton en main, apparaissent dans la joie des préparatifs d'un mariage, au cœur pourtant d'un paysage en ruine. Les débris qui les entourent, les fenêtres brisées et l'escalier délabré entrent en dissonance avec leur attitude sereine.

La «rhétorique du layout» (Cometa 2016: 79)²³ adoptée par le photographe repose sur l'insertion séquentielle de nombreuses images, enchaînées selon l'ordre présenté dans le texte et sans didascalies. L'auteur invite donc le lecteur à feuilleter l'album et à en interroger la «dimension tabulaire» (Fresnault-Deruelle 1976). La disposition de ces épreuves en un défilé d'images successives contribue en effet à restituer l'intensité des moments relatés. Ces gestes, normalement considérés comme banals, acquièrent une valeur particulière en contexte de guerre. Ils se chargent d'une intensité différente, comme l'auteur lui-même le souligne: «nous nous contentions d'apprécier, dans les parenthèses des assauts militaires, tous les plaisirs quotidiens les plus simples [...] et notre vie était donc incroyablement, exceptionnellement intense» (46).

Cette démystification de la guerre se poursuit jusqu'à la fin de l'album, qui se clôt sur deux instantanés représentant respectivement une fillette au regard perdu, traînant son jouet sur le trottoir (106), et un gamin, assis sur un banc, devant un tablier de *tawlé* (107), tous deux sur la corniche de Beyrouth.

22 Pour voir l'image, visiter: <https://www.fouadelkoury.com/editionrokrespon.php?id=2543> (consulté le 30/09/2025).

23 La «rhétorique du layout» désigne l'ensemble des choix spatiaux d'organisation texte/image dans un support, contribuant à la construction du sens au même titre que les contenus.

Le jeu parmi les ruines traduit ainsi cette «âpre allégresse» qui caractérise la résistance libanaise et qui trouve son apogée dans la sérénité des enfants. Cette activité devient également métaphore de l'ironie démystificatrice qui traverse l'acte artistique de Fouad Elkoury: un geste de profonde légèreté fondé sur le besoin de raconter un autre Beyrouth, dépouillé de ses fantômes de mort.

Conclusion

Beyrouth aller-retour de Fouad Elkoury propose un récit non conventionnel de la guerre libanaise, inscrit dans un champ littéraire et artistique traversé par des enjeux de reconstruction de l'Histoire nationale. L'ouvrage se distingue par la rhétorique du regard de l'auteur: son tiraillement existentiel entre le Liban et la France marque profondément son dispositif phototextuel. Son expérience autobiographique –faite d'allers-retours entre Beyrouth et Paris– lui offre la distance nécessaire pour poser un regard à la fois proche et éloigné sur son pays dévasté par la guerre.

Cet écart lui permet de capter des détails qu'il n'aurait peut-être pas remarqués autrement. Le quotidien de ses concitoyens nourrit ainsi ses textes et ses images, porteurs de cette «âpre allégresse» constitutive de la résistance libanaise. En révélant un visage méconnu de Beyrouth à travers des instantanés attestant la véracité de son témoignage, l'auteur inscrit son geste artistique dans une esthétique de l'irreprésentabilité où la vie se substitue à la mort sans pourtant l'effacer. Le dialogue entre visible et dicible, au cœur du dispositif phototextuel, ouvre un écart sémantique qui, niché dans l'interstice, rend perceptible l'indicible de la mort. C'est là, me semble-t-il, que se loge le *punctum* (Barthes 1980) de ce texte.

Œuvres citées

- Barthes, R. (1964): Rhétorique de l'image. *Communications*, n. 4, 1964, pp. 40-51. Tiré de <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>. (Consulté le 04/07/2025).
- Barthes, R. (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Galimard & Seuil.
- Bauret, G. (2019): *Liban, réalités & fictions: troisième biennale des photographes du monde arabe contemporain*, Paris & Milan: IMA & Silvana.
- Bhabha, H. K. (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bricco, E. (2015): Pratiques d'usage de la photo dans la prose contemporaine. In: E. Bricco (Ed.), *Le bal des arts. Le sujet et l'image: écrire avec l'art* (pp. 261-274). Macerata & Roma: Quodlibet.
- Calarge, C. (2017): *Liban. Mémoires fragmentées d'une guerre obsédante. L'anamnèse dans la production culturelle francophone (2000-2015)*. Boston: Brill & Rodopi.

- Carrara, G. (2017): Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo. *Comparatismi*, 2, pp. 26-55. Tiré de <https://doi.org/10.14672/20171234>. (Consulté le 04/07/2025).
- Chad, E. (2017): Citizen Photography in Fouad Elkoury's *Beyrouth Aller-Retour*. *Photographies*, 10, 3, pp. 265-282. Tiré de 10.1080/17540763.2017.1340733. (Consulté le 04/07/2025).
- Cometa, M. (2012): *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Cometa, M. (2016): Fototesti. Letteratura e cultura visuale. In: M. Cometa & R. Coglitore (Eds.), *Forme e retoriche del fototesto letterario* (pp. 69-115). Macerata & Roma: Quodlibet.
- Elkoury, F. (1984): *Beyrouth aller-retour*. Paris: L'Étoile.
- Elkoury, F. (1991): *Beyrouth City Centre*. Ivry-sur-Seine & Paris: Et Alors Productions & Maison Européenne de la Photographie.
- Elkoury, F. (2002): *Sombres*. Paris: Marval.
- Elkoury, F. (2002): *Lettres à Francine*. Ivry-sur-Seine & Paris: Et Alors Productions & Maison Européenne de la Photographie.
- Elkoury, F. (2004): *La Sagesse du photographe*. Paris: L'œil neuf.
- Elkoury, F. (2004): *Moving Out*. Ivry-sur-Seine: Et Alors Productions.
- Elkoury, F. (2005): *Welcome to Beirut*. Ivry-sur-Seine: Et Alors Productions.
- Elkoury, F. (2007): *On War and Love. De la guerre et de l'amour*. Paris: Intervalles.
- Elkoury, F. (2010): *Il est venu hier*. Paris: 81.
- Elkoury, F.: tiré de <https://www.fouadelkoury.com> (consulté le 04/07/2025).
- Ferraro, A. & Sperti, V. (2022): Le regard d'une intruse dans l'univers colonial: *Les Pieds-Noirs* de Marie Cardinal. *Oltreoceano*, 20, pp. 45-64. Tiré de <https://doi-org.bsg-ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/oltreoceano.330>. (Consulté le 04/07/2025).
- Ferraro, A. & Sperti, V. (2023): L'usage de la photo dans la création autobiographique au féminin en contexte colonial: une nouvelle forme d'agentivité? *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n. 27, pp. 1-12. Tiré de <https://dx.doi.org/10.4000/fixxion.12924>. (Consulté le 04/07/2025).
- Foucault, M. (1984): Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, pp. 46-49.
- Fresnault-Deruelle, P. (1976): Du linéaire au tabulaire. *Communications*, 24. Special Issue M. Covin, P. Fresnault-Deruelle & B. Toussaint (Eds.), *La bande dessinée et son discours* (pp. 7-23).
- Fresnault-Deruelle, P. (1980): Le jeu du texte et de l'image dans la bande dessinée. *La Revue du livre pour enfants*, n. 74, pp. 15-24.
- Méaux, D. (Ed.) (2006): *Photographie et romanesque. Études romanesques*, n. 10. Caen: Lettres modernes Minard.
- Mermier, F. (2010): Avant-Propos. In: F. Mermier & C. Varin (Eds.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*. Paris & Beyrouth: Actes-Sud & Ifpo.
- Montémont, V. (2008): Le pacte autobiographique et la photographie. *Le français aujourd'hui*, vol. 161, n. 2, pp. 43-50.
- Ortel, P. (2002): *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Sperti, V. (2005): *Fotografia e romanzo*. Napoli: Liguori.
- Tamraz, N. (2014): Le Roman contemporain libanais et la Guerre: Récit, Histoire, Mémoire. *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n. 5, pp. 462-469. Tiré de <http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2014.976368>. (Consulté le 04/07/2025).
- Tamraz, N. (2016): *Littérature, art et monde contemporain: récits, Histoire, mémoire*. Beyrouth: Université Saint-Joseph.

Zinn, A. (2011): *Bildersturmspiele. Intermedialität im Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.