Document généré le 14 mai 2024 19:37

Voix et Images

Une écriture de la familiarité : *La Guerre de Foglia*

Philippe Marion et Philippe Sohet

Volume 21, numéro 3 (63), printemps 1996

Le bavardage dans la littérature québécoise

URI : https://id.erudit.org/iderudit/201264ar
DOI : https://doi.org/10.7202/201264ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)
1705-933X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Marion, P. & Sohet, P. (1996). Une écriture de la familiarité : *La Guerre de Foglia*. *Voix et Images*, *21*(3), 560–574. https://doi.org/10.7202/201264ar

Résumé de l'article

Résumé

Les chroniques de Pierre Foglia se sont acquis le statut de véritable institution dans le panorama médiatique québécois. S'attachant plus particulièrement aux carnets de guerre de 1991 (Foglia dans le golfea, les auteurs essayent de relever quelques-uns des procédés qui organisent la perspective communica-tionnelle à la base d'une telle écriture. Derrière la simplicité apparente d'un texte de Foglia se repère en réalité un travail de construction précis empreint d'autoréflexion, misant sur l'interaction avec le destinataire, jouant sur des temporalités complémentaires, proposant mises en scène et personnages divers. Une "écriture de la familiarité •> dont on évalue ici les enjeux.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Une écriture de la familiarité : *La Guerre de Foglia*

Philippe Marion, Université catholique de Louvain
Philippe Sohet, Université du Québec à Montréal

Les chroniques de Pierre Foglia se sont acquis le statut de véritable institution dans le panorama médiatique québécois. S'attachant plus particulièrement aux carnets de guerre de 1991 (Foglia dans le golfe), *les auteurs essayent de relever quelques-uns des procédés qui organisent la perspective communicationnelle à la base d'une telle écriture. Derrière la simplicité apparente d'un texte de Foglia se repère en réalité un travail de construction précis empreint d'autoréflexion, misant sur l'interaction avec le destinataire, jouant sur des temporalités complémentaires, proposant mises en scène et personnages divers. Une « écriture de la familiarité » dont on évalue ici les enjeux.*

Au fait, comment on couvre ça une guerre?

Pierre Foglia , « C'est pas fini, ça commence », 18 janvier 1991

Le personnage n'est plus à présenter : ex-journaliste sportif, au passé de militant rarement évoqué, Pierre Foglia est assurément le chroniqueur le plus connu du Québec francophone. Ses billets tri-hebdomadaires semblent pourtant couvrir un « territoire » flou, sans thématique définie, sautant allégrement de son chat à Soljenitsyne, du pastrami au Salon de la Femme. Chroniques du « laissé-pour-compte », ces colonnes de coups de cœur sont également l'espace des débordements de ton en comparaison des écritures généralement mornes des articles voisins.

Foglia constitue en soi [1] une véritable institution journalistique et une telle reconnaisance publique ne peut manquer d'interpeller quiconque s'intéresse aux réalités discursives contemporaines. Mais au-delà des

1. « Claude Masson, éditeur adjoint du quotidien *La Presse*, admet que Foglia est le seul journaliste dont le départ pourrait faire chuter le tirage », rapporte Louise Gendron . « Le mal élevé de *La Presse* », *L'Actualité*, 1er mai 1993.

multiples débats qu'entraînent régulièrement certaines de ses prises de position[2], nous aimerions, plus modestement, nous attarder aux modalités d'expression de ces opinions, explorer l'hypothèse que l'impact de ces chroniques tient aussi à la récurrence de certaines stratégies narratives, de figures de style et d'une rhétorique particulière. Derrière l'apparente spontanéité de ses «Courriers du genou» se profile une véritable perspective d'écriture : l'écriture de la familiarité.

Pour ce faire, nous nous attacherons plus particulièrement à un ensemble de chroniques parues durant la guerre du Golfe[3] (*Foglia dans le Golfe*). Les carnets de guerre du journaliste de *La Presse* sont exemplaires à plus d'un titre et, à première vue, relativement excentriques par rapport à sa production usuelle. Sa chronique nous avait davantage habitués au décor de son village de Saint-Armand, à son éternelle fiancée, à ses escapades en vélo ou ses coups de cœur pour certains livres qu'aux conflits internationaux. Mais, outre l'homogénéité thématique qu'offrait un tel choix, cette incursion dans un domaine habituellement réservé à ses collègues permettra d'autant mieux de relever la particularité d'une stratégie d'écriture et d'en mesurer les impacts[4].

Écriture et tonalités fogliesques

Foglia, c'est d'abord une signature, un label. Certes, ses chroniques s'intègrent tout à fait dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'«écriture communicationnelle» : un style d'écriture transversal, commun à différents médias de masse (la presse, la publicité) et qui prend le parti de la clarté,

2. Et dont on retrouve des traces à divers niveaux, tant dans le domaine de l'échange conversationnel le plus bénin que dans les essais pamphlétaires récents.
3. Les considérations et les exemples qui suivent portent sur l'ensemble des chroniques «Foglia dans le Golfe», publiées dans *La Presse* du 17 janvier au 21 février 1991, ainsi que sur quelques autres. Pour la facilité, les nombreuses citations extraites de ces chroniques seront directement accompagnées de leur titre et de la date de parution.
4. Rappelons également que, derrière l'horreur humaine du conflit, et par-delà ses retombées politiques, la guerre du Golfe aura eu le mérite de mettre à jour les nouvelles données de la réalité médiatique et de nous forcer à en réévaluer les enjeux éthiques. La couverture de ce conflit, en effet, révéla un inquiétant paradoxe. On y aura vu le déploiement sans pareil des techniques les plus avancées des systèmes d'information (jamais conflit n'aura été autant «couvert») et, pourtant, en contrepoint, un nombre croissant de commentaires (notamment des corporations professionnelles de presse) ou d'essais tentent de montrer combien «pauvre» fut la couverture médiatique de ce conflit. Confrontés à la rapidité et à la brièveté des événements, censurés adroitement par le jeu des relations publiques des Forces alliées, obnubilés par la présence permanente et incontournable (et pour cause : source quasi unique de référence) des images télévisées, bien des journalistes semblaient dépassés dans leur travail de commentaire et d'analyse. Dans cette guerre d'images, les quotidiens montréalais débordaient de descriptions factuelles, heure par heure, capitale par capitale, de photos, de cartes multicolores, de relevés des forces en présence, mais ils ne se distinguaient guère, ni dans la variation des opinions ou des positions éditoriales ni dans la gradation — de la sobriété retenue à la crudité pitoyable — des rhétoriques mises en place.

de la dynamique orale. Une écriture vivant «au rythme des images et du montage accéléré[5]» et recherchant obstinément le contact, la séduction phatique. Tout en relevant de cette tendance, Foglia n'en demeure pas moins un sujet écrivant isolé, radicalement différent dans la subjectivité d'une irréductible expressivité personnelle. Un style qui se distingue par des inflexions, par une tonalité propre que reconnaît et savoure son lectorat. Sans prétendre à l'exhaustivité d'une description rhétorique et stylistique, nous nous contenterons de relever quelques-uns des procédés qui constituent la base formelle de tout cet imaginaire journalistique, de décrire les traits récurrents au détour desquels surgissent ses effets de plume et la séduction qui en découle.

La dimension orale est sans nul doute la caractéristique la plus apparente dans les chroniques de Foglia:

> — Sir! Sir!
> — Yes?
> — Sir! C'est la guerre! Vite, descendez...
>
> («Sir! c'est la guerre», 17 janvier 1991)

Outre l'omniprésence des dialogues, l'oralité est stimulée par divers procédés comme l'ellipse (par exemple, la suppression des pronoms personnels) ou les contractions coups de poing, type: «high tech mon cul!» Ces points d'exclamation s'associent par ailleurs aux dispositifs d'interpellation, de mise en relation avec le lecteur complice pour renforcer cette dynamique de l'oralité. S'ouvre ainsi la voie d'une forte interaction imaginaire dont il sera question plus loin.

Il suffit de quelques lignes lues au hasard pour constater également combien l'écriture de Foglia est hantée par un travail ludique doublé d'une sorte de *relation d'incertitude*:

> [...] c'est un peu le problème des Américains à la guerre: high tech jusqu'au bout des doigts et King Kong dans la tête. Surtout Kong.
>
> («C'est pas fini, ça commence», 18 janvier 1991)

Comment, en effet, saisir la formule qui surgit sous nos yeux? Avec Foglia, le lecteur n'est jamais assuré de pouvoir se contenter d'un premier degré de signification, il doit toujours s'attendre à voir apparaître un sens figuré. Le journaliste excelle, par exemple, dans les détournements d'expressions; la surprise survient au détour d'une phrase que tout semblait placer dans le confort lisse et morne d'une stéréotypie stylistique.

> Il y avait là quelques mémées plus ou moins centenaires qui avaient largué leurs attaches et qui lévitaient au-dessus de leur tricot...
>
> («Manière de vivre», 5 février 1991)

5. Sur ce point particulier, voir F. Antoine, J.-F. Dumont, Ph. Marion, G. Ringlet, *Écrire au quotidien. Du communiqué de presse au nouveau reportage*, Bruxelles/Lyon, Vie Ouvrière-Chronique Sociale, 1987, p. 17 et suiv.

On se croirait presque dans les *Cent Ans de solitude* de Garcia Marquez : même interpénétration de différentes strates de l'imaginaire, de différents degrés de « vérité » dans la représentation :

> Et c'est ainsi que j'ai appris un soir de missiles et de rage, dans la grande ville juive aux cent peuples mêlés, par une vieille Polonaise qui tenait son fils autour du cou comme une écharpe [...]. À part ça, qu'est-ce que je voulais donc vous dire ? [...] Que nous pourrions vivre heureux dans un monde merveilleusement plein de Polonaises qui sautent de camions en marche et de Magic Johnson qui sautent bien plus haut que le panier s'il n'y avait tous ces cons qui sautent sur toutes les occasions de nous faire chier.
>
> (« La comtesse masquée », 2 février 1991)

De telles figures recherchent l'effet d'inattendu, de dépassement mesuré d'une norme expressive, et se constituent, pour reprendre la formule de Ricœur, en « métaphores vives[6] ». Une figure en appelle, en entraîne, ou en chasse une autre. Par « marcottage », pour utiliser une métaphore horticole. Ou par « effet de dominos » : une première chiquenaude stylistique entraîne la chute en cascade d'autres figures expressives. Tout se passe comme si, dans un processus s'emballant soudain, le réservoir paradigmatique d'expressions virtuelles tendait à se déverser et s'étaler sur la voie syntagmatique. On pense à la manière dont Jakobson définit le langage poétique : une projection de l'axe du paradigme sur l'axe du syntagme, une mise en contiguïté métonymique des éléments métaphoriques.

> Le plus triste quand on marche dans Newark, c'est pas le délabrement des murs, c'est le délabrement des gens. Sont pas noirs. Sont gris dimanche après-midi. Sont gris de pluie. Gris d'ennui. Sont sans rien à faire comme des poissons dans un aquarium.
>
> (« L'ennemi du dedans », 19 mars 1991)

De tels enclenchements métaphoriques, fréquents chez Foglia, contribuent à produire un tempo très particulier. Une impulsion rythmique tend alors le fil de la lecture et l'arrime à cette temporalité orale simulée que nous évoquions précédemment.

L'effet de surprise n'est donc pas forcément associé à quelque complexité lexicale ou syntaxique. L'écriture banalise souvent un mot, un propos, un contenu qui se prêterait pourtant à l'inflation qualificative à vocation dramatisante. Au contraire, Foglia choisit le mode dérisoire là où bien des journalistes choisiraient un orgueilleux pathos. Il faudrait certes s'interroger sur la dédramatisation et sur son étrange capacité à... dramatiser davantage. Par défaut, par dénégation. On pense bien sûr à la façon dont Foglia dit la guerre, fait mine de l'enfermer dans des formules clichés. Notons, par exemple, la monstrueuse sobriété de ces « soirs de missiles »... :

6. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

> L'ennemi est à 1 000 kilomètres et ne nous fait la guerre que le soir (et encore pas tous les soirs) entre 6h30 et 10h15. Mais à part ça, c'est la vie, la vie ordinaire, la vie, mon vieux.
>
> («Chronique sabbatique», 3 février 1991)

Ce mode dérisoire distillant du «grave» sans avoir l'air d'y toucher, ces coups de plume souvent solidaires de coups d'émotion participent de cette *tonalité fogliesque*, de cette écriture où un «Je-grand-comme-ça» s'expose sans cache-nez. Un sujet qui se laisse d'ailleurs volontiers surprendre en flagrant délit de sensibilité. Comme malgré lui, l'affect de Foglia reste sur le qui-vive :

> Quelqu'un a fermé la télé. Tout le monde parlait en même temps. On m'a oublié je crois et c'était très bien comme ça... La fatigue, je ne sais pas, je n'étais pas loin des larmes. J'avais déjà vécu cet instant. Il y a très longtemps [...].
>
> («La patrie de Rachid», 21 février 1991)

On n'évite pas le narcissisme, bien sûr, lorsqu'il s'agit d'un «Je» de cette stature. Pourtant on a bien envie d'être triste avec lui. De plus, la sympathie créée par le dévoilement de l'affect devient gage d'authenticité ! Pour saisir le monde dans la «vérité» de sa reconstruction subjective, le lecteur devra s'approprier cette écriture originale, trace d'un sujet sensible. Chez Foglia, la fonction poétique du langage — pour convoquer de nouveau Jakobson[7] — entretient ici un rapport de mimétisme profond avec la fonction expressive (émotive).

L'accent de la tribu

En réalité, une telle imitation d'un récit oral improvisé constitue un puissant appel au lecteur : elle l'inscrit au cœur de l'action, avec le narrateur/personnage/journaliste. Les papiers de Foglia sollicitent sans interruption une interaction particulièrement intense avec le lecteur et les modalités en sont très variées.

Cette dimension phatique se concrétise d'abord par ces nombreuses interpellations, nécessaires à la production d'un effet d'oralité :

> Nous étions quatre journalistes qui rentraient à Amman. Vous vous rappelez Diago, le Portugais ? Mais si, je vous avais dit que je m'étais fait un ami. Lui.
>
> («Les souvenirs de Masayuki», 9 février 1991)

Se recrée ici toute la dynamique d'une conversation, d'un dialogue imaginaire avec l'énonciataire. Dans l'implicite, le texte intègre même les réactions d'un partenaire conversationnel[8] et ce simulacre de dialogue se trouve d'ailleurs souvent directement désigné :

---

7. Roman Jakobson, «Linguistique et poétique», *Essais de linguistique générale I*, Paris, Minuit, 1963.
8. Relevons au passage ce «mais si» indiquant une insistance qui semble répondre à une hésitation. Une perte de mémoire passagère du partenaire-lecteur ne se rappelant pas immédiatement du Diago en question.

> Il se pourrait qu'on ne se reparle pas avant deux ou trois jours. Dépendant du visa que j'obtiendrai en premier, je ne sais pas encore où je vais me ramasser.
>
> («Dimanche à Angoulême», 24 janvier 1991)

Une telle dynamique d'interaction postule un énonciataire «en phase» avec son énonciateur et fidèle de chronique en chronique. Partage du regard, des opinions, de l'émotion. Partage du même parti pris sur les hommes et les événements. Un véritable contrat de complicité tend ainsi à se construire :

> Tout cela pour vous dire que l'homme, même à l'ombre des grands embrasements, reste un être tout à fait anodin. Mais si vous me lisez depuis le début de ce voyage, vous l'aviez sûrement déjà noté.
>
> («Les souvenirs de Masayuki», 9 février 1991)

> Or donc, Jérusalem la trois fois sainte et capitale d'Israël est située à la limite des territoires occupés. Et j'y suis entré par le Mont des Oliviers. T'sais c'est la place où le fils de Chose s'est senti tout à coup très seul. Y'a de quoi, remarque. C'est pas jojo.
>
> («La ville masquée», 26 janvier 1991)

Proximité dans le ton, mais aussi partage des valeurs : le travail de la familiarité est d'autant plus important qu'il va permettre une sorte de dialectique avec le lointain. Car Foglia est bien loin du pays. Il se trouve même en situation de double éloignement : géographique et événementiel (symbolique). D'une part, il y a ce monde arabe qui échappe tellement aux Occidentaux, d'autre part, cette situation d'une guerre que l'on dit nouvelle et préfiguratrice dans l'histoire. Pour traiter ce lointain, Foglia va privilégier la proximité et les repères familiers de son public. On ne compte plus les références au pays :

> J'ai trouvé un truc, je leur dis : «Vous avez peur?»
> — Moi ! Peur ! Et en hébreu ils ajoutent : «Ah ! ben tabarnak !»
>
> («La ville masquée», 26 janvier 1991)

Au-delà de ces expressions québécoises, c'est la «belle province» dans ses repères et ses clichés qui est à la fois convoquée et décapée :

> Et Haïfa, le jour de sabbat, c'est tout à fait un dimanche après-midi dans le parc industriel de Saint-Léonard.
>
> («Chronique sabbatique», 3 février 1991)

> [...] je dirais que les Syriens supportent l'Irak et Saddam comme les partisans des Nordiques supportent le Canadien dans les finales de la coupe Stanley : par défaut et sans passion.«
>
> («La patrie de Rachid», 21 février 1991)

La recherche de proximité avec le lecteur s'appuie sur cette «fibre tribale». Foglia est très loin, sans doute, mais il regarde le monde avec le regard familier de son terroir. S'il y a information, elle est, à la source,

adaptée en Foglia-du-Québec. Fou du roi Média, le caricaturiste-journaliste n'a de pertinence qu'en transposant la réalité. Une telle anamorphose ne fonctionne bien que par procuration, celle, tacite, d'une communauté qui le mandate tout en se reconnaissant en lui, identifiant en l'exilé volontaire, pour cause de vécu informationnel, le poète de la Patrie. Par consensus implicite, Foglia se veut garant d'une sensibilité québécoise dans le regard porté sur le monde.

> Elle n'a pas même réussi à me demander s'il y avait des missiles au Canada...
> — Non camarade Asja. Des castors, des ratons laveurs, plein de lapins, des indigènes charmants, Céline Dion, de temps en temps aussi un bonheur sans parole, le matin tôt, quand tu prends ton café et qu'il neige doucement, mais pas de missiles.
>
> («L'heure de Saddam», 31 janvier 1991)

Fictions de la réalité

Dans ce rapport au lecteur soigneusement entretenu, Foglia déploie personnages et mises en scène. Journaliste, il est aussi conteur d'histoires. D'histoires ressenties surtout. Et nous accédons à l'Histoire par l'histoire vécue: Foglia délaisse l'exubérance et le clinquant de l'actualité pour rejoindre l'histoire discrète des destins qui ne sont pas des destinées. Sa guerre, on la découvre au hasard de rencontres: un garçon d'hôtel à Amman, un chauffeur de taxi dans le désert, une soi-disant comtesse polonaise à Tel Aviv:

> Guta, c'est le nom de mon hôtesse qui n'est pas du tout comtesse (mais elle est bien polonaise), Guta a 78 ans. Veuve.
> — Avez-vous peur de la guerre? Elle me montre une poussière imaginaire sur le bout de son ongle.
> — Même pas gros comme ça, monsieur. Rien du tout. Quelle guerre d'ailleurs? Voulez-vous que je vous parle de la guerre, moi?
>
> («La comtesse masquée», 2 février 1991)

> Hosni était coiffeur à Koweit: «Non, je n'aimais pas les Koweitiens. Ils étaient trop riches, trop arrogants avec nous les immigrés... Mais, je n'aime pas Saddam non plus. Ni les Américains, ni personne...» Il rit. Me fait signe d'attendre. Disparaît sous la tente en ressort avec une petite fille dans les bras. C'est vraiment pas une belle petite fille. Elle a les yeux croches, il lui manque toutes ses dents d'en avant et elle rit. Elle rit. Elle rit... petite junkie du bonheur dans un désert de roches.
>
> («À l'hôtel du désert», 23 janvier 1991)

Dans la forme, ces personnages[9] ne sont jamais «composés» dans le sens littéraire, achevé du terme. Ils n'existent que par bribes, par ellipses.

9. Par ce même effet de perspective, les «personnalités» elles-mêmes deviennent des quidams: «Un brave homme de roi, je crois. Tout p'tit. Tout doux. Un peu dépassé? [...] Mais le peuple l'aime beaucoup et peut-être réussira-t-il à sauver sa job...» («L'ombre des mosquées», 20 janvier 1991)

Le journaliste n'utilise que quelques traits. Il procède par collage de «flashes», par croquis plus que par caricature. Un peu de physique, mais du physique à haute densité connotative et symbolique: «Ses yeux sont comme deux petits lacs bleus au fond des carreaux de son masque...» Et souvent, beaucoup de paroles en style direct: on en perçoit le geste encore chaud, la brièveté, l'urgence, l'inachevé.

> «Il ne faut pas rester là, pas maintenant, venez, venez»... Un vieil Arabe, vêtu comme un agent de change à Wall Street, m'a pris par le bras et m'a entraîné vivement.
>
> («L'ombre des mosquées», 20 janvier 1991)

Cet effet d'inachevé évite la clôture d'un portrait romanesque classique et invite le lecteur à participer en comblant les blancs laissés par le croquis d'esquisse. Foglia, grand raconteur, grand faiseur d'ambiance, se doit de mettre en scène des figures narrativement prometteuses. Son casting semble répondre à des critères relativement précis. Ses personnages émergent au hasard des rencontres et sont issus d'un terroir du quotidien. Il leur faut également être porteurs de sens et pouvoir enclencher la contamination métonymique nécessaire au récit. Dans la proximité de son portrait, dans son accessibilité banale d'homme de la rue, dans sa non-pertinence hiérarchique, dans son individualité propre, dans son pittoresque, un tel personnage doit être capable de nous faire accéder au «tout». Il doit permettre au lecteur de sentir par le menu «toute» cette guerre lointaine. Une telle démarche correspond au principe journalistique bien connu de la «pyramide inversée» ou, plus scientifiquement, de la synecdoque métaphorique: donner accès à toute l'ampleur de l'événement couvert en utilisant le levier de l'anecdote, faits vécus ou personnages.

> Paul, 33 ans, d'Ottawa, vit à Amman depuis deux ans. Un romantique, je crois. Quand il est arrivé, il avait en tête le désert, les cyclamens et les kibboutz. C'était Israël sa destination. Mais plus maintenant. Même que, lorsqu'il va à Jérusalem, il préfère rester du côté est, du côté palestinien... Il n'est pas devenu pro-Saddam, non. Pas du tout. Mais il a évolué...
>
> («Les cyclamens de Paul», 19 janvier 1991)

En construisant son récit autour de tels personnages, le journaliste conteur nous tient par la fibre de l'affect. Comme un Petit Poucet médiatique, il jalonne ses reportages de portraits qui nous permettent d'avancer dans la dense et complexe forêt d'une guerre étrange, froide en ses technologies et tonitruante en ses envahissements journalistiques. Ainsi, l'histoire de Denis, petit Soviétique de quatre ans, arrivé en Israël tout récemment:

> — Denis était toujours tout seul, explique Tova. Il ne parle pas hébreu, ne parlant pas l'hébreu, il se tenait à l'écart. [...] Alors, on lui a donné cette chienne. Et ça va beaucoup mieux. Ils sont devenus les plus grands amis du monde...

— Et la chienne parle russe? Bien sûr. Tous les chiens parlent russe avec les petits enfants.

(«Manière de vivre», 5 février 1991)

Sont-ce vraiment les paroles de Tova? Ou est-ce une invention, une mise en scène à la Foglia? Si la question semble peu pertinente, c'est précisément que cette micro-narration s'intègre à merveille dans l'univers construit au fil des chroniques. Le coup de patte de Foglia suffit presque à rendre l'anecdote crédible. Que l'anecdote soit vraie ou fausse, peu importe, pourvu qu'elle participe de cette cohérence. Et voici le spectre de l'objectivité... S'il y a vérité, c'est d'abord celle qui provient de l'émotion[10] et de la perception sensible du médiateur-conteur. Ce qui compte ici, c'est l'esprit du fait — son contexte ressenti — plus que le fait lui-même. Et pour conserver cet esprit du fait, l'invention ou la fiction sont parfois de précieux auxiliaires; il leur arrive même de réussir mieux que l'exhaustivité ou qu'une fidélité par trop littérale.

Donner le premier rôle à des acteurs aussi anonymes offre plusieurs avantages. L'effet de proximité affective, tout d'abord. C'est la guerre, d'accord, mais elle est vécue par des personnages simples, animés par des sentiments simples et universels: quoi de plus commun que la fierté d'un père, qu'il soit coiffeur au Koweit... qu'il soit Arabe, ennemi ou non. Avantage pragmatico-narratif aussi: une des façons les plus efficaces d'intégrer activement un lecteur dans la représentation d'une situation complexe (réelle ou imaginaire) consiste en l'utilisation de personnages-relais. Fondamentalement, les personnages exercent une attirance sur nous, destinataires du récit. Et c'est souvent grâce à eux, *a fortiori* lorsqu'ils nous ressemblent, que nous acceptons d'adhérer au monde qui nous est proposé en représentation, que ce monde soit réel ou non, que les événements qui le définissent soient factuels ou fictionnels.

Mais de tels récits ne peuvent exhaler leur parfum d'authenticité sans une habile gestion de leurs modalités narratives. Personnages et mise en scène: ces reportages s'appuient le plus souvent sur une dramatisation discrète mais efficace, comme dans «À l'ombre des mosquées» lorsque le journaliste se trouve menacé par les fidèles sortant échauffés de la prière du vendredi. Ou lorsqu'il aide des vieillards lors d'une pleine alerte[11]:

On est pourtant que dans la buanderie d'un modeste asile de vieillards et les missiles sifflent sur nos têtes (j'en mets un peu, je veux une médaille). [...] Vite, vite. Je ferme la porte. J'aide à ajuster les masques. Raccourcir une

10. Cette utilisation de l'affect pour asseoir un effet d'authenticité participe d'un vaste mouvement médiatique actuel. C'est notamment une des clefs de certains *reality shows* télévisés, très nombreux sur les chaînes européennes.

11. On le constate de nouveau, le récit reste empreint de ce mode dérisoire. Un mode paradoxal invitant autant à la participation qu'à la distanciation. Ou, disons, à la «distanciation participative».

> sangle ici, donner du «lousse» là. Replacer les mentons bien droits dans les mentonnières...
> — Ça va madame?
>
> («La comtesse masquée», 2 février 1991)

À cet égard encore, l'aménagement du temps de la narration joue un rôle déterminant. Foglia utilise notamment certains dispositifs qui accentuent cette impression d'un récit en direct, d'une histoire en train de s'écrire «sur le pouce»:

> Vous vous rappelez, je vous avais dit que je m'étais porté volontaire pour aider en cas d'alerte. Eh bien voilà. J'ai déjà mis mon casque et je fonce dans le couloir. [...] Comment ça, personne? Où sont-ils? Qu'est-ce qu'ils foutent bon Dieu? Ah enfin, en voilà une. Elle tient son masque à la main. Je lui fais signe de le mettre. Vite. Vite.
>
> («La comtesse masquée», 2 février 1991)

L'astuce ici est de créer deux plans de relations temporelles qui s'appuient l'un sur l'autre: la part du passé récent (les anecdotes-souvenirs) et la part de l'ici et maintenant. L'une est ostensiblement reconstruite, c'est le récit au passé des événements récents. L'autre évite soigneusement les signes narratifs manifestes et tente de plonger le lecteur dans la fébrilité de l'instant croqué sur le vif.

> Pendant que je vous raconte tout ça, on a quitté le dernier poste-frontière de la Cisjordanie occupée et on a traversé le Jourdain. Premier contrôle jordanien vite expédié, puisqu'on est juste tous les quatre dans l'autobus [...] Encore un bout d'autobus et on arrive à la douane jordanienne, de l'autre côté des champs de mines.
>
> («Les souvenirs de Masayuki», 9 février 1991)

Généralement le journaliste semble tout entier à sa fonction: il narre les événements, décrit les atmosphères. À d'autres moments, par contre, on a l'impression que le narrateur... ne narre plus, ou le fait différemment à tout le moins. On dirait plutôt qu'il vit, tout simplement. C'est-à-dire «vraiment». Habile et puissant facteur de vraisemblance[12]. «Pendant que je vous raconte tout ça», la réalité du présent vécu court d'elle-même. Et le lecteur de se retrouver dans le bus avec le narrateur. La juxtaposition de deux temporalités narratives et le passage de l'une à l'autre procurent aux chroniques de Foglia une dynamique d'écriture peu commune et participent à ce puissant «effet de réel» émanant de ces carnets de route.

12. Ce «pendant que je vous raconte tout ça» crée l'effet d'un retour *live*, en direct. Bien sûr, avec le média de la presse écrite, nous ne sommes pas vraiment dupes de ce «direct», mais cela renforce — au moins — l'effet de prise de notes au vol, l'effet de croquis, cher à Foglia.

... et réalités de la fiction

Ce long détour par l'écriture montre bien, pour autant que cela soit encore nécessaire, combien il serait illusoire d'isoler les problèmes stylistiques ou rhétoriques. Cette opacité subjective de l'écriture affecte bel et bien la représentation journalistique qu'elle matérialise. D'aucuns auraient pu craindre que le recours à une écriture aux effets à ce point « naturalisants » ne soit le véhicule d'un discours sans recul, sensations sans réflexions, raccourci rapide, bref le lieu privilégié d'un égotisme démagogique. Ne l'oublions pas, le personnage principal de ces reportages demeure Foglia-Je :

> Pourquoi je suis venu ici, et de mon plein gré? Vous ne me croirez pas mais c'est ça pareil : parce que j'ai tellement peur de crever d'un cancer du côlon que c'est un soulagement de penser à autre chose.
>
> (« C'est pas fini, ça commence », 18 janvier 1991)

Cru, envahissant, le journaliste-personnage associe pourtant, dans sa sensibilité intuitive, coups de tripes et bordée d'informations. Foglia qui rit, Foglia qui pleure, mais Foglia qui s'emporte aussi : son impression personnelle est souvent révélatrice de données référentielles. Filtrée par l'opacité du sujet, l'information est cependant présente, même si (surtout si?) elle a cette saveur qui lui est propre :

> En les voyant si comblés par ces quelques missiles plus ou moins égarés de l'autre côté du Jourdain, j'ai compris que pour les Arabes, il serait infiniment plus grave de perdre la face que de perdre la guerre.
>
> (« Les cyclamens de Paul », 19 janvier 1991)

> En deux mots pour vous situer, depuis le début de la crise, la Jordanie marche sur le fil tendu entre Israël et l'Irak ; en priant Allah de ne pas tomber dans un camp ni dans l'autre ; mais c'est sûr que si elle devait tomber, ce serait pas du bord d'Israël...
>
> (« Sir, c'est la guerre », 17 janvier 1991)

L'auteur ne délaisse-t-il pas, à certains détours du texte, cette écriture du *Je* pour se couler dans une tonalité quasi sociologique :

> Hier au bazar d'Amman, qui n'a été touché par aucune bombe, coulait un filet de haine qui ira grossir les autres, ceux des souks du Caire, de Syrie, d'Iran et d'Algérie... La haine, la pire des armes biologiques. La haine de l'Occident. Non ce n'est pas fini. Aujourd'hui, un filet, demain, après-demain, dans cinq ans, un torrent. La folie des foules fanatisées...
>
> (« C'est pas fini, ça commence », 18 janvier 1991)

Dans un texte traversé par une écriture ouvertement subjective face au style ambiant généralement dérisoire et détaché, de telles interventions à thèse possèdent une force particulière. Comme si le système texte/image laissait soudain place à une voix hors champ empreinte, par la parcimonie de ses interventions, d'une conviction inattendue :

> Ce n'est pas, comme on le croit souvent, la nature du fait divers qui révèle la communauté dans laquelle il se produit. C'est la manière dont la communauté absorbe le choc qui la trahit. [...] Ce n'est pas la perversité de ces quatre odieux petits cons. C'est la perversité avec laquelle le milieu s'est efforcé de nier la chose...
>
> («L'ennemi du dedans», 19 mars 1991)

Comment une transparence référentielle parvient-elle à surgir d'une écriture aussi subjective, véritable trace obstinée d'un *je* omniprésent? Comment, malgré cette opacité, les textes de Foglia demeurent-ils à rester clairs, transitifs? Or, ils le sont bien davantage, aux yeux de ses lecteurs, que beaucoup de papiers plus neutres, plus didactiquement informatifs et expressivement moins encombrants. C'est peut-être l'effet d'une stratégie communicationnelle précise qui ne cherche pas à se dissimuler derrière l'apparente évidence d'une réalité captée. L'écriture de ces chroniques met en jeu un sujet filtrant le réel tout en montrant sans cesse le spectacle ludique de cette subjectivité filtrante.

Pour analyser le journalisme pratiqué par Foglia, ce travail d'autoréférence [13], véritable perspective métacommunicationnelle, devient une dimension décisive. L'autoréférence journalistique s'observe d'abord au dense réseau d'allusions que Foglia tisse de papier en papier. Des allusions centrées sur lui, son travail, «sa job» comme il se plaît à le dire; allusions à sa façon de traiter l'information en ressentant des émotions:

> Si j'étais au Canada probablement que je penserais comme la majorité des Nord-Américains... Mais ici je ne peux pas. Je comprends la colère de mes voisins. Et je la trouve légitime [...] C'est pas politique. C'est quotidien et ça parle aux tripes...
>
> («Les cyclamens de Paul», 19 janvier 1991)

> Pour vous dire, quand je relis la presse occidentale de juste avant le conflit, je suis presque fier d'être le con que je suis. C'était l'unanimité, il fallait faire cette guerre-éclair pour vider l'abcès.
>
> («L'heure de Saddam», 31 janvier 1991)

Se mettant en scène comme journaliste sensible, il devient un médiateur crédible par l'aveu même de sa vulnérabilité et de ses faiblesses:

> Ce soir, j'avais décidé d'aller promener ma peur au grand-air. Comme on va promener son chien après souper. [...] S'cusez, quand j'ai peur, je fais toujours un peu le con.
>
> («L'heure de Saddam», 31 janvier 1991)

---

13. Se basant sur les travaux de la linguistique pragmatique, plusieurs théoriciens, dont Recanati (*Transparence et énonciation*, Paris, Seuil, 1986) ont montré l'importance de la non-transparence, de la «sur-réflexivité» des énoncés pour saisir les phénomènes d'énonciation. Cette autoréférence s'associe aisément à une dimension métalinguistique.

> Je me sens comme une hôtesse de l'air dans une zone de turbulence. Je fais comme si...
>
> («La comtesse masquée», 2 février 1991)

N'hésitant pas à se décrire comme «ce genre d'émotif lapidaire», Foglia n'aura de cesse de nous montrer les limites de ce *je* pourtant si encombrant. Ces nombreux mouvements d'auto-ironie, d'autodérision viendront dénoncer l'inévitable narcissisme évoqué plus haut, ou encore mettre à nu ses propres artifices d'écriture et de séduction :

> L'intelligence vive de Jean Larose agit sur les esprits médiocres comme le mien comme l'hélium dans les ballons qui montent au ciel quand les enfants lâchent la ficelle. [...] Que les vieux cons (et j'en suis) freakent le soir au fond des bois, soit.
>
> («Sans béquilles», 16 novembre 1991)

> Vous connaissez mes tics de langage. Mon goût pour l'hyperbole et la fausse outrance pour dire l'anodin.
>
> («Cha-cha-cha scandale», 31 octobre 1991)

Par cette constante autodérision, l'auteur inscrit son souci permanent de démarquer le propos de ses limites, de situer le jugement et les conditions de sa propre production. En d'autres termes, il réaffirme sa volonté de forcer le lecteur à se réapproprier intimement le propos et à s'en distancier.

Mais dépassant le plan individuel d'un sujet plongé dans la guerre, l'autoréférence affecte et questionne aussi avec lucidité la démarche journalistique en tant que telle :

> Sur mon chemin, il y avait la fourmilière de L'Intercontinental. Quelques-uns de mes confrères hurlaient dans leur téléphone, la guerre mon vieux, la guerre... Je suis ressorti aussitôt. J'aime mieux dehors. Ça tire moins fort. [...] Pour finir, je me suis fait un ami. Diago. De Lisbonne. Il travaille pour la radio. Ne sort jamais. Pas le temps. C'est sept bulletins en direct par jour...
> — Diago, mon ami, qu'est-ce que tu peux bien leur raconter?
> — N'importe quoi!
> — Diago, mon ami, tu me rassures et je t'aime.
>
> («L'ombre des mosquées», 20 janvier 1991)

Dans ces quelques phrases, Foglia tend à la fonction journalistique un miroir teinté de scepticisme cynique. Prise de distance face à ce tapage médiatique orchestré autour de la *war game* du golfe, coup d'œil critique que ne renieraient sans doute pas Baudrillard et autre Wolton. Ce que raille Foglia — même si celui-ci en fait inévitablement partie —, c'est le grand *show* des médias, avec ces journalistes qui «tètent le petit lait aigrelet de la même rumeur, faute d'autre chose à faire» («Dimanche à Angoulême», 24 janvier 1991).

Grand spectacle à part entière dans son déploiement, la couverture médiatique tend à devenir elle-même l'événement prioritaire sans cesse

autocélébré. Quant à ce qui reste pour l'information « extérieure », la « vraie », c'est encore une question de mise en scène :

> J'aime mes confrères. J'aime mes confrères. Globalement. Mais des fois, j'ai d'la misère. Comme celui-là, à Al Ruweished qui filmait une famille de Soudanais dans le désert et pour ça, les a fait marcher avec leurs valises, leurs paquets, les enfants et tout. Silence ! Soudanais, scène 3 ! ACTION !
>
> (« À l'hôtel du désert », 22 janvier 1991)

L'enjeu de la familiarité

Cette écriture à « hauteur d'homme », la galerie de personnages anonymes, la quotidienneté des situations, la proximité des réactions ou des références, le vécu du langage confèrent à l'univers présenté par Foglia cet aspect particulier lié à ce sentiment de familiarité. Nul doute, la simplicité transparente d'un texte de Foglia, son apparente facilité « naturelle » est le résultat d'un travail précis, d'une construction soignée et méticuleuse qui fait de ses chroniques un discours singulier aux intersections des genres journalistiques : journalisme de reportage, journalisme éditorial ou chronique d'humeur.

« Foglia dans le Golfe » aura peut-être surpris plus d'un lecteur. Le chroniqueur de notre « petite vie » n'avait guère l'habitude de traîner ses habitudes dans les conflits internationaux. Mais qu'on ne s'y trompe, rédigeant son « Courrier du genou » à Saint-Armand ou ses chroniques de guerre à Amman, Foglia emprunte la même perspective, vise les mêmes enjeux. La chronique d'humeur ne se caractérise pas comme on le croit encore trop régulièrement par une thématique, un espace particulier (celui du quotidien ?) dans un découpage abstrait de notre réalité, mais bien, plus essentiellement, par une perspective singulière. Si les quelques observations qui précèdent ont pu relever certains artifices d'expression d'une telle perspective, il resterait surtout à en interroger la place dans les jeux de langage médiatiques et en soulever les enjeux sociaux. Il s'agit là, certes, d'un débat fondamental dont l'ampleur dépasse largement le cadre de cet article, mais dont une dernière remarque pourrait indiquer la pertinence.

Car avec le recul, un décalage ne peut manquer de ressortir. La présence — en première page — des articles de Foglia sur le conflit du Golfe aura forcé la confrontation de sa production au discours journalistique ambiant. Comment inscrire ses articles dans le ton général de la couverture du conflit ? Où situer sa position ? Cautionne-t-il le discours largement homogène de la presse quotidienne ? Exprime-t-il une prise de position divergente, adverse, que, au nom d'un pluralisme d'opinions, *La Presse* publierait aux côtés de ses éditorialistes patentés ?

Curieusement, peu se sont prononcés pour souligner la marge entre Foglia et ses collègues, la plupart des lecteurs semblant cautionner l'un et

les autres en n'y voyant qu'une variation de forme, de style. Or, ce que recouvre la divergence d'écriture est peut-être une dimension plus profonde et révèle, en creux, cette déliquescence du social observée par certains[14] : l'écart croissant entre la perspective individuelle, subjective — n'excluant pas l'émotion et ses limites — et l'évanescente recherche d'une perspective collective, « rationnelle ». Cet hiatus[15] entre deux perspectives que la fin déclarée des idéologies, la disparition des grands récits légitimateurs et la consécration d'une société du moi rendent de plus en plus difficilement conciliables.

14. Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, Paris, Denoël-Gonthier, 1982.
15. Hiatus irréductible que traduit tragiquement la réflexion des parents d'un milicien canadien impliqué dans le conflit : « Avoir su qu'il pourrait être appelé à la guerre je n'aurais pas encouragé mon fils dans la carrière militaire. » Traduction : une armée est *socialement* nécessaire, mais *personnellement* mon fils ne peut y être impliqué.