



**HAL**  
open science

# De l'écriture de l'expérience à l'expérience de l'écriture, en situation de confinement épidémique

Nicole Biagioli

► **To cite this version:**

Nicole Biagioli. De l'écriture de l'expérience à l'expérience de l'écriture, en situation de confinement épidémique. 2020. hal-02572344

**HAL Id: hal-02572344**

**<https://hal.science/hal-02572344v1>**

Submitted on 13 May 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## ***De l'écriture de l'expérience à l'expérience de l'écriture, en situation de confinement épidémique***

**Nicole Biagioli<sup>1</sup>**

**Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants (CTEL)  
Université Côte d'Azur**

*Texte (version revue et augmentée) d'une conférence donnée le 5 mai 2020, sur la page Facebook de Cannes-Université.*

**L'écriture de l'expérience du confinement provoquée par le covid-19 est d'abord envisagée à partir de la lecture de *La peste* de Camus, puis guidée vers l'expérience de l'écriture à partir de la lecture de *L'Observatoire de Cannes* de Jean Ricardou.**

### **Introduction : Écriture et confinement.**

Le présent texte est la version revue et augmentée d'une conférence donnée au printemps 2020 dans le cadre de la 6<sup>ème</sup> édition du concours *Écrire Cannes*. Ce concours est organisé chaque année par la mairie de cette ville dans le but de « faire partager des expériences de vie et de construire un échange autour de la mémoire des quartiers, de son quartier et de la ville ». Les textes doivent avoir la ville de Cannes « comme thème ou décor », peuvent être inspirés « de faits réels ou fictifs », et « revêtir ou non une forme littéraire » (citations extraites du blog « Raconter Cannes »). Le programme de 2020 proposait de rédiger une nouvelle ou un scénario sur le thème : *Mots barrières & Mots dans l'air : écrire ensemble contre le virus*, et élargissait cette démarche citoyenne en invitant en même temps à déposer des textes courts sur le blog *Raconter Cannes*, ou des poèmes et des slams sur le site « *Des mots pour réparer* » (site covid-19-ecrire-ensemble-contre-le-virus).

Ce contexte a déterminé le sujet de notre conférence : le passage de l'écriture de l'expérience à l'expérience de l'écriture. En effet, l'année 2020 a été marquée par une expérience exceptionnelle, celle du confinement imposé par la pandémie de covid-19. Or tout récit d'événement catastrophique pose le problème du passage du récit spontané à la mise en forme artistique susceptible de le pérenniser.

Il a également orienté le choix de nos lectures supports. *La Peste* de Camus a été la référence littéraire la plus citée durant la pandémie avec *Le journal de l'année de la peste* de Defoe. Camus situe sa fiction dans une ville réelle, qu'il connaît bien, puisque sa femme, Francine, en était originaire et qu'il y a vécu. On peut donc dire qu'il raconte Oran, mais dans une situation en partie imaginée. *L'observatoire de Cannes* de Ricardou, paru en 1961 aux Éditions de minuit, est sans doute le roman qui anticipe le mieux le programme du concours, puisqu'il n'est constitué que de descriptions de la ville de Cannes et de son activité touristique. C'est aussi le premier roman de Ricardou, ce qui le rapproche de la situation des participants. Enfin Ricardou était cannois. Né à Cannes en 1932 au 6 de la rue Louis Braille et

---

<sup>1</sup> Nicole.BIAGIOLI@univ-cotedazur.fr

mort à Cannes en 2016, il y a passé sa jeunesse et y retournait chaque été. C'est donc bien une mémoire de sa ville que tisse ce premier roman qui lui rend hommage. Il la représente dans son état normal, qui n'est pas le confinement, mais le bornage habituel d'une ville par ses limites cadastrales et par le champ visuel qui s'étend aussi loin que le regard peut porter sans quitter son territoire.

L'idée de confinement est souvent associée à l'activité scripturale, notamment littéraire. L'écrivain public qui transcrit ce que ses clients lui dictent est contraint au dialogue. Ce n'est pas le cas de l'écrivain ordinaire, qui écrit en son nom propre et s'isole en général pour le faire. En effet, l'isolement est propice à l'effort qu'il doit déployer pour imaginer la présence de son lecteur, qu'il le connaisse intimement, comme dans la correspondance, ou en élabore un modèle abstrait, si sa cible est collective. L'isolement de l'écrivain est un confinement volontaire, momentané, qui peut prendre des formes différentes. Certains écrivains travaillent dans un bar, loin de leur environnement familial, ou chez eux, mais à un moment où ils ne sont pas dérangés. En revanche, tous, s'ils ont besoin d'isolement, ont aussi besoin d'échanges : avec les lecteurs cobayes (proches, amis), les confrères, les éditeurs.

Le confinement épidémique, lui, n'est pas choisi. Il est imposé à une population par les autorités responsables de la santé et de l'ordre publics. En cela, il est plus proche de l'emprisonnement que de l'isolement créatif. La promiscuité et les nombreuses contraintes qui le rendent parfois intolérable semblent difficilement conciliables avec la gestion d'un projet d'écriture. Or c'est précisément parce qu'il fait partie des circonstances qui suspendent le cours habituel de la vie que le confinement a besoin de l'effort créatif pour être transformé en expérience sinon positive, du moins formatrice. Qui dit confinement dit enfermement, et donc perception plus intense du rapport entre l'intérieur : notre lieu de vie, et l'extérieur : tout ce que nous pouvons embrasser du regard sans sortir. Cette bipolarisation et la valorisation du regard qui résulte des pratiques de distanciation sociale (masque, signaux à distance) changent suffisamment les lieux et la façon de les habiter pour qu'il y ait quelque chose à en écrire.

## 1. Écriture et expérience

Si l'on veut comprendre pourquoi l'écrit crée le scripteur autant qu'il est créé par lui, il faut remonter aux changements apportés par la civilisation écrite. Contrairement à l'oral, l'écrit permet de garder une trace durable du vécu. Il se prête à la fois au souvenir, grâce à la liste rétrospective (cf. Goody, p. 149), et à la réflexion, parce qu'il rend les mots indépendants du réel (cf. Goody, *ibid.*, p. 93).

Quant à l'expérience (au singulier), elle résulte de la transformation de ce qui nous arrive (les expériences au pluriel) en signification (ce qu'elles représentent pour nous). Pour reprendre les termes de Ricœur (p. 439), elle nous fait passer de l'*idem* à l'*ipse*. L'*idem*, c'est le retour du même, l'automatisme. L'ancienneté dans un métier n'en garantit pas l'expérience. Le manque de réflexion sur l'action, l'incapacité à changer de stratégies et de valeurs sont la marque de l'*idem* ; la capacité à évoluer, celle de l'*ipse*. L'écriture favorise l'ipséité. C'est un maturateur de l'expérience. Le récit de vie professionnel est devenu de nos jours un outil de formation incontournable. Le journal intime, lui, concerne tous les aspects de la vie. N'ayant pas d'autre lecteur, en principe, que son auteur, il offre un certain confort d'écriture. Mais dès

que l'on s'adresse à un lecteur extérieur, tout change. Il faut lutter avec la pensée qui tourne en rond, les mots qui s'échappent, imaginer un lecteur ; bref, apprendre à écrire.

La pandémie de covid 19 a bouleversé nos habitudes et partagé le temps en trois : avant, pendant, après. Comment écrire pour recomposer un univers qui a basculé suite à une catastrophe mondiale ? Et comment entrer dans l'expérience de l'écriture, avec nos désirs et notre personnalité, mais suffisamment informés pour mener à terme le(s) texte(s) que nous projetons d'écrire ?

## **2. L'écriture de l'expérience**

Au sens le plus strict, l'écriture de l'expérience correspond à l'autobiographie dont l'auteur est à la fois le narrateur et un des personnages. Mais en réalité tout écrivain, même lorsqu'il écrit une fiction, s'inspire de son expérience du monde, des hommes et des situations. Beaucoup de romans ont une coloration autobiographique, beaucoup de personnages sont des doubles de l'auteur et les frontières entre roman, autobiographie et autofiction sont floues. De même, le lecteur aborde les personnages et l'action du roman avec les cadres d'interprétation dont il se sert dans la vie pour décrypter les actes et les sentiments de ceux qui l'entourent ou qu'il rencontre.

Décrire son expérience de l'épidémie du covid 19, au poste où on la vit (soignant, patient, confiné) suppose que l'on envisage non seulement son vécu, mais celui des autres. Toute expérience est à la fois unique car singulière, et collective car déterminée par les lois qui régissent les comportements sociaux. C'est pourquoi, lorsqu'une catastrophe (au sens étymologique : qui met la vie sans dessus dessous) advient, nous nous tournons vers le passé pour chercher ce qui s'en rapproche le plus et pourrait nous aider à nous orienter dans le nouveau contexte. Les scientifiques compulsent les données des épidémies causées par les virus les plus voisins du covid 19. Les économistes se reportent aux crises financières précédentes. Les humains que nous sommes tous se tournent volontiers vers la littérature pour apprendre à réajuster leur vie quotidienne, parce qu'elle donne une vision à la fois complète et miniaturisée de l'existence : un microcosme.

Dans *La Peste*, Camus fait le récit d'une épidémie causée par une maladie mythique, connue depuis l'Antiquité et récurrente en Europe jusqu'à sa dernière apparition à Marseille il y a trois siècles (1720-23). Il l'actualise en imaginant qu'elle se passe « à Oran, en 194. », précision donnée à la deuxième ligne du roman. Le point après le 4 évite de préciser l'année (le livre est paru en 1947). Il invite d'emblée le lecteur à interpréter le récit comme une parabole qui fait allusion à une épidémie bien différente : celle du nazisme, désigné durant la seconde guerre mondiale par la métaphore « peste brune » à cause de la couleur des chemises de ses partisans.

Le projet d'écrire un récit de peste est évoqué par Camus dans ses *Carnets* dès 1941 et mis en chantier en 1942, ce qui correspond au moment où l'occupation de la France par l'Allemagne devient totale, suite au débarquement des Alliés en Afrique du Nord française (Maroc et Algérie). Il semble donc avoir été déclenché plus par l'occupation que par la guerre elle-même. Camus s'était documenté sur une petite épidémie de peste bubonique, survenue à Oran

en 1945, juste après une épidémie qui avait eu lieu à Alger en 1944. Pour autant cela ne fait pas de son récit un récit véridique, juste un récit vraisemblable. D'ailleurs ces dates n'y figurent pas, la durée de l'épidémie dans le roman est plus longue que ne l'a été l'épidémie réelle, et le virus n'y mute en peste bubonique qu'à la fin.

Lorsqu'en 1955, Barthes, dans un article intitulé « La peste, annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? » (Barthes, p. 452-456) lui reproche d'avoir défendu dans son roman « une morale antihistorique et une politique de solitude », Camus lui répond par une lettre ouverte (Camus, p. 285-287), dans laquelle il affirme : « *La Peste*, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme ». Il explique également ce qu'il juge être le contresens de Barthes : « Beaucoup de vos observations sont éclairées par le fait tout simple que je ne crois pas au réalisme en art ». Opposer chronique et roman lui semble d'autant plus illogique que l'une comme l'autre sont des représentations du réel.

Comme exergue Camus a choisi une citation de Defoe, extraite non du *Journal de l'année de la peste*, comme on s'y serait attendu, mais de *Robinson Crusoe* : « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas ». Il faut la comprendre non comme une mise en garde, mais comme un mode d'emploi. Si les comparaisons ne disent pas la vérité, elles permettent à chacun de construire sa vérité dans l'entre-deux du comparé et du comparant.

Tel est le premier enseignement qu'apporte *La Peste* sur l'écriture du confinement. La meilleure façon de décrire une expérience traumatisante n'est pas forcément de la raconter directement. Ce peut être de l'évoquer à travers une autre expérience qui lui ressemble mais s'en distingue, ce qui permet de mieux la comprendre, d'en exprimer la quintessence et de la partager avec davantage de lecteurs. Ce choix d'écriture répond à celui de la lecture des catastrophes évoquée plus haut, qui nous fait rechercher dans le passé des informations susceptibles de nous guider à travers un présent déconcertant. Écrire, avant même de prendre la plume ou l'ordinateur, c'est d'abord se décentrer. C'est aussi ce que fait tout individu surpris par le destin s'il veut survivre.

Le second enseignement que nous retiendrons de *La peste* provient de la mise en abyme de l'écriture (quand l'œuvre se représente elle-même en évoquant le code qu'elle utilise). Le narrateur principal est médecin, mais ne se dévoile qu'à la dernière page qui nous apprend que « Le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici » (p.°247). Le récit évoque cependant trois autres scripteurs qui représentent les trois grands genres pratiqués par Camus. Rambert, le journaliste, venu pour un reportage sur « les conditions de vie des Arabes » passe son temps à chercher un moyen de rentrer à Paris, puis, lorsqu'il le trouve, décide de rester. Tarrou, simple visiteur surpris par l'épidémie, tient des carnets qui « constituent », au dire du narrateur, « une sorte de chronique de cette période difficile ». « Mais », poursuit le narrateur, « il s'agit d'une chronique très particulière, qui semble obéir à un parti pris d'insignifiance. À première vue, on pourrait croire que Tarrou s'est ingénié à considérer les choses par le gros bout de la lorgnette ». Grand, un vieux fonctionnaire, pratique la littérature à ses moments perdus. Il écrit un roman. En fait, il recommence indéfiniment la même phrase, dont la

première version est : « Par une belle matinée du mois de mai, une élégante amazone parcourait, sur une superbe jument alezane, les allées fleuries du Bois de Boulogne » (p. 85), et qui réapparaît, légèrement modifiée, p. 110, 111, 211.

Nous remarquons d'abord que les trois expériences sont complémentaires et représentent des postures différentes (refus puis engagement, intérêt, fuite dans un passe-temps) qui existent dans toute situation de confinement. Les genres évoqués : l'article de presse (informatif), la chronique (descriptif), le roman (narratif), sont également complémentaires et se nourrissent les uns les autres, comme l'a prouvé Camus avec ses articles engagés, ses carnets qui tiennent le milieu entre le journal de bord de l'écrivain et le journal intime, et ses écrits littéraires. Tout scripteur gagne à les pratiquer pour s'auto-former, diversifier ses compétences et se détacher de sa posture autobiographique première pour accéder à la polyphonie narrative, quitte, comme Camus, à les attribuer à des personnages.

Nous constatons aussi que ce que le narrateur appelle regarder « par le gros bout de la lorgnette », c'est-à-dire porter attention aux détails du quotidien, ne se fait que lorsqu'on est assigné à résidence. Le confinement nous contraint à regarder ce qui nous entoure d'un œil différent : l'œil de l'écrivain.

Enfin, nous retenons que les doutes provoqués par la prise de conscience des règles complexes qui la régissent sont consubstantiels à l'écriture. « Les doutes, c'est ce que nous avons de plus intime. » écrit Camus dans ses carnets. Des doutes qu'il faut apprendre à gérer quand on se décide à écrire.

### **3. L'expérience de l'écriture**

Qu'est-ce qui caractérise l'activité scripturale ? Voyons d'abord son contexte : la sphère de la communication écrite. Le type de produit que l'on y propose détermine un organisme de publication (éditeur, site, presse), donc des évaluateurs, un public qu'il faut séduire (au sens étymologique, conduire à soi), donc connaître et prévoir. Le produit lui-même est le fruit d'un processus qui alterne conception, réalisation, révision de tous les niveaux du discours. On peut partir d'une phrase à condition d'imaginer la structure dans laquelle elle pourrait fonctionner. Il n'est donc pas sûr qu'elle soit la première phrase de l'œuvre terminée. La différence entre l'écrivain novice (comme Grand), et le professionnel (comme Camus), c'est que le professionnel sait qu'un livre ne s'écrit pas comme il se lit, ou du moins que le lecteur naïf croit qu'il se lit : du début jusqu'à la fin.

La représentation de la lecture comme une trajectoire linéaire résulte de la démarche exploratoire du lecteur lequel, à partir des informations qu'il enregistre en progressant dans sa lecture, élabore des hypothèses qu'il cherche à vérifier en avançant. S'engage alors entre l'auteur et lui un jeu qui repose sur le rapport entre attente et surprise. Trop de nouveauté, le lecteur est perdu, trop de routine, il s'ennuie.

Il ne suffirait pas que nous sachions qui est l'amazone ni pourquoi elle se promène au Bois pour que le roman de Grand nous intéresse (surtout si nous avons lu des romans de Paul Bourget). L'intrigue doit... intriguer, c'est-à-dire surprendre. Mais la surprise ne vient pas

seulement des idées, elle vient aussi du texte. Or la phrase de Grand est une parodie du stéréotype scolaire du beau style : vocabulaire « riche » et syntaxe pompeuse.

Le contre-pied de la conception de l'écriture du lecteur naïf, nous l'avons trouvé dans *L'observatoire de Cannes*, une œuvre qui appartient au Nouveau Roman, mouvement littéraire qui, dans les années 1950-60, s'est donné comme objectif de révolutionner le roman traditionnel. Théoricien et auteur du Nouveau Roman, instituteur, Ricardou a également été le pionnier en France de l'atelier d'écriture littéraire. Sa conception de l'atelier d'écriture repose d'une part sur sa théorie des générateurs, qui permettent de faire naître le texte des mots eux-mêmes (« Le remplacement de l'inspiration par le générateur met l'écriture à la portée de tous, puisqu'une fois théorisée, toute pratique peut se transmettre » (Biagioli, p. 190), d'autre part sur le protocole de fonctionnement de l'atelier : « programme commun opératoire, décloisonnement des tâches, apprentissage réciproque et choix commun des stratégies d'amélioration » (*ibid.* p. 191).

*L'observatoire de Cannes* emprunte son titre à un lieu qui surplombe la ville et sur lequel a été aménagée une tour, ancien château d'eau, dont la surélévation permet une vue à 360 degrés. L'action prend place en pleine saison estivale. Le narrateur passe en revue tous les stéréotypes cannois, des jeux de ballon sur la plage à la cover-girl en séance photo, en passant par l'observatoire – de nos jours ruine taguée – et le funiculaire qui y a mené jusqu'en 1966.

Les pistes d'écriture que suggère ce texte complètent celles offertes par celui de Camus. Les différences entre les deux textes ressortent d'autant mieux qu'ils ont des traits communs. Tous deux décrivent une cité méditerranéenne. Exemple chez Camus : « Oran donnait alors vers trois heures de l'après-midi [...] et sous un beau ciel, l'impression trompeuse d'une cité en fête » (p. 64). Exemple chez Ricardou : « La courbe de la promenade, épousant la courbe de la baie, est jalonnée par les palaces d'abord – le Carlton et ses deux cônes d'ardoise, le Martinez et ses deux ailes divergentes – puis par la file des immeubles modernes dont le blanc resplendissant se découpe sur le fond uni de la mer, jusqu'à la pointe de la Croisette » (p. 10).

Tous deux insistent sur des détails triviaux. Exemple chez Camus : « les branches des ficus et des palmiers pendaient, immobiles, grises de poussière autour d'une statue de la République, poudreuse et sale » (p. 69). Exemple chez Ricardou : « C'est une boîte de conserve, immobile, abandonnée entre les hautes tiges des graminées sauvages par la tempête quelquefois déchaînée, par des touristes de passage, des voyageurs » (p. 132).

Tous deux mettent en abyme l'écriture. *La Peste* met en scène trois scripteurs : Rambert, Grand et Tarrou ; *L'Observatoire de Cannes* des touristes qui écrivent des cartes postales, laissent des graffitis sur les murs de l'observatoire, et l'enseigne lumineuse d'une boîte de nuit qui clignote : « L'Observatoire. Cabaret Strip-tease » (p. 179).

Toutefois dans le roman de Ricardou, Cannes ne subit aucune catastrophe, sinon l'invasion touristique annuelle. Les détails sont précis, mais l'explication de leur présence est laissée au choix du lecteur. Les écrits qui mettent le texte en abyme sont brefs, non littéraires, souvent autobiographiques (commémorant la présence sur le lieu visité). Et le dernier, l'enseigne du cabaret, homonyme de la tour panoramique et du roman qui lui emprunte son nom, constitue

une clef de lecture non seulement de ce premier roman, mais de l'ensemble de l'œuvre de Ricardou.

En effet, le Nouveau Roman a valorisé la description parce qu'elle s'oppose à progression linéaire du récit contre laquelle il s'insurgeait. Marc Avelot, dans son introduction au tome I de l'intégrale Ricardou, rappelle comment la description du strip-tease du chapitre XXIX de *L'Observatoire de Cannes* est devenue pour son auteur « une sorte de *texte fétiche* ». Après l'avoir publiée séparément dans le n°5 de la revue *Tel Quel*, sous le titre « Description d'un strip-tease », « Ricardou en fera la base de plusieurs variations scripturales : une première fois dans *La prise de Constantinople*, en 1965, puis sous les titres d'« Improbable strip-tease blanc » et d'« Improbables strip-teases », enfin en 1982, dans *Le théâtre des métamorphoses* » (Avelot, p. 15). Elle forme une « description au "carré" » (Avelot, p. 16) puisque toute description dispose dans une succession (qui évoque l'effeuillage), les détails qui coexistent dans l'objet décrit (et correspondent aux vêtements).

Le narrateur décrit un jeune couple, une jeune fille, une grand-mère et sa petite fille, un photographe chauve, qui circulent entre la gare SNCF, le funiculaire et la plage. Ils observent et s'observent observant, ce qui met en abyme la narration. Les lieux aussi sont dédoublés. La ville est vue à travers des verres grossissants ou à l'œil nu, de loin depuis l'observatoire ou de près comme la plage qui borde la Croisette. Ces panoramas sont eux-mêmes reproduits. Celui de l'observatoire apparaît sur la table d'orientation en céramique, une fresque dans l'entrée du funiculaire, des cartes postales. Parfois, c'est le réel lui-même : l'observatoire, qui se redouble : « la seconde plateforme et son support de cinq à six mètres ressemblent à une tour plus petite construite au sommet de la première. Sans y prendre garde, l'œil cherche une troisième tour, plus petite et encore semblable, qui rehausserait l'ensemble » (p. 109). Les personnages n'échappent pas à la règle. Ils figurent aussi sur des cartes postales, des photographies, l'affiche du cabaret.

La banquette de moleskine est-elle celle du compartiment du train ou du compartiment du funiculaire ? La grosse dame est-elle la grand-mère de la petite fille, ou celle qui figure sur la carte postale satirique ? La baigneuse blonde est-elle celle décrite par le narrateur, celle observée par le photographe à travers son viseur, ou encore celle représentée sur la photo de l'album qu'elle feuillette ? Désorienté par l'ambiguïté des désignations, le lecteur est contraint d'aller et venir dans le texte pour identifier les niveaux de représentations sous les variations imperceptibles et les reprises métaphoriques. Ainsi la « mince dentelle blanche » qui ourle le tissu d'un maillot de bain (p. 141) fait relire la « fine dentelle blanche » (p. 110) peinte sur la ligne d'horizon de la table d'orientation entre les îles Sainte Marguerite et Saint Honorat pour désigner l'emplacement de la Corse, mais qui dans la réalité est une « simple barre de brume, due à l'évaporation » (*ibid.*). Et lorsque le corps de la baigneuse est recouvert par l'eau, la dentelle du maillot de bain devient une « simple frange de mousse abandonnée par la mer » (p. 151).

Cette mise à l'épreuve du lecteur est une véritable propédeutique à l'écriture. D'abord, elle le familiarise avec l'écriture à contraintes qui libère la créativité en donnant *a priori* au texte une cohérence qui n'est pas assujettie à l'intrigue. Les générateurs textuels du roman se remarquent vite. À côté des mots « observatoire » et « strip-tease » figure le nombre huit. Ce

nombre, « fétiche » lui aussi pour Ricardou, car c'est celui des lettres de son nom, provoque l'apparition d'un poulpe (octopode), d'un jeu de beach-volley à huit. On le retrouve dans la forme octogonale de la table d'orientation, qui, avec ses angles morts, engendre à son tour quatre triangles, figure géométrique que le soutien-gorge et le slip du bikini multiplient par trois. Ces contraintes numériques et géométriques sont faciles à s'approprier et adaptables à pratiquement tous les contextes descriptifs.

Ensuite, les genres évoqués sortent du cadre de la littérature, ce sont des moyens d'expression courants, rapides, à la portée de tous, l'équivalent de nos réseaux sociaux.

Troisièmement, l'alternance descriptive entre la vue de près ou de loin, le ralenti ou l'accélééré, est un exercice narratif élémentaire qui peut, si on le complexifie comme le fait Ricardou, constituer une œuvre à soi seul.

Quatrièmement, le doute qui maintient le lecteur en éveil provient de l'exploitation par l'auteur de ses propres doutes, c'est-à-dire des versions successives de telle ou telle portion du texte, conservées et agencées de façon à susciter l'ambiguïté référentielle. Le texte final conserve les traces de son évolution, montrant qu'il n'y a pas d'écriture sans réécriture.

## **Conclusion : écrire, un déconfinement ?**

Le processus scriptural peut se décrire comme une transformation de la contrainte en liberté. Il déconditionne des habitudes, stéréotypes et préjugés qui empêchent de créer. L'expérience des deux mois de confinement dû au covid-19 a également révélé qu'il jouait un rôle de soutien psychologique.

Le quotidien Nice-Matin du 10 mai 2020, dernier jour du confinement en France, invitait ses lecteurs à confier ce que serait leur premier acte de déconfinés. Gilbert Jourdan (Hyères) répond par un poème à forme fixe, André Liot (Toulon) par un poème en vers libres (Nice-Matin n°26330, p. 11). Lucienne German (Saint-Raphaël) fait un parallèle avec la Libération 76 ans en arrière et conclut : « Mais le 11 mai n'est pas une libération : l'ennemi est encore là, tapi on ne sait où, contre lequel on est démuné » (ibid., p. 10). La page consacrée à la région niçoise offre une large citation d'un texte allégorique de Christine Waegeman-Ricord (Lucéram) qui raconte sa vie avec son « co-loc » : le temps (ibid. p. 19). Une page de l'encart *Et pendant ce temps là* est consacrée à une fresque participative imaginée par le street-artist Arthur Simony. Celui-ci a déposé sur Instagram un motif graphique « Ensemble, merci » qui s'assemble à l'infini et doit être colorié ensemble et posté sur le réseau social. Dans le supplément du même jour, un article de Brigitte Valotto cite le témoignage d'une enseignante qui a travaillé à distance avec ses élèves et « recueille aujourd'hui « le petit journal du confinement de chacun d'eux. Des récits de vie, des carnets de pensées sur lesquels travailler ensemble avec l'envie de garder une trace de ces échanges » (*Version Femina*, n°945, p. 31). Si l'écriture a eu autant de succès durant le confinement, ce n'est pas seulement parce que les personnes avaient envie d'écrire sur leur vie, mais parce qu'elles voulaient donner à leurs écrits autobiographiques une forme littéraire. En témoignent l'aisance et la créativité des textes publiés, et le souhait des élèves de retravailler leurs journaux pour en faire une œuvre commémorative.

Ce phénomène a deux causes principales. La première est ponctuelle et psychologique. Le confinement sanitaire incite à se créer un espace intérieur, à être plus attentif à son environnement, à créer en utilisant les moyens du bord. La seconde est historique. La démocratisation de l'écriture créative a commencé il y a une trentaine d'années, portée par les médias et les réseaux sociaux qui assurent aux scripteurs des lieux de lecture et de partage, et par les initiatives institutionnelles ou privées qui ont contribué à développer l'accès à la création littéraire, ou, plus largement, artistique.

Si l'écriture a été l'un des bons côtés de l'expérience de confinement, au même titre que la pâtisserie maison ou les concerts improvisés de balcon à balcon, il serait dommage de la limiter au rôle d'exutoire. Pourquoi ne pas transformer l'essai en pratique régulière et s'assurer ainsi un déconfinement durable ?

## **Bibliographie**

### **Corpus**

Camus, Albert, *La peste* [1947], Paris, Gallimard, Livre de poche, 1966.

Nice-Matin, quotidien, n°26330, dimanche 10 mai 2020.

Nice-Matin, *version Femina*, n°945, dimanche 10 mai 2020.

Ricardou, Jean, *L'observatoire de Cannes* [1961], in L'INTÉGRALE Jean Ricardou, T. 1 (1957-1961), *L'observatoire de Cannes* et autres écrits, Édition établie par Erica Freiberg et Marc Avelot, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018, p. 97-202.

### **Références**

Avelot, Marc, Introduction, in L'INTÉGRALE Jean Ricardou T. 1, p. 5-16.

Barthes, Roland, *La Peste, annales d'une épidémie ou roman de la solitude ?* [janvier 1955], in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, T. 1, Édition établie par Éric Marty, Paris, Seuil, 1993, p. 452-456.

Biagioli, Nicole, *Création littéraire, didactique et pratique de l'écriture*, in Jean Ricardou, *Du Nouveau Roman à la Textique*, Pratique, pédagogie et théorie de l'écriture, Paris, Hermann, 2018, p. 187-193.

Camus, Albert, *Lettre ouverte à Roland Barthes* [11 janvier 1955], in Albert Camus, *Œuvres complètes*, T. II, Édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 285-287.

Goody, Jack, *La raison graphique*, Paris, les Éditions de minuit, 1978.

Ricœur Paul, *Temps et récit*, T. 3, Paris, Le Seuil, 1985, p. 439.

Valotto, Brigitte, « Les profs aussi, on les applaudit, *Version Femina*, n° 945, p. 30-31.