

Albertine Sarrazin, une écriture de la marge

Analyse de *L'Astragale*, *La Cavale* et *La Traversière*

Mémoire réalisé par
Clara Batistic

Promoteur(s)
Damien Zanone

Année académique 2017-2018
Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale à finalité en sciences et métiers du livre

Je tiens à remercier Monsieur Damien Zanone, mon promoteur, sans qui je n'aurais pas eu l'occasion d'étudier les romans d'Albertine Sarrazin. Grâce à lui, j'ai découvert une auteure en marge des classiques littéraires français et du programme universitaire. J'ai été profondément touchée par cette auteure, par sa vie, par sa pensée, par son écriture bien plus complexe qu'elle ne le laisse paraître.

J'aimerais ensuite remercier sincèrement Audrey Lasserre qui m'a accompagnée dans l'élaboration de ce mémoire et m'a aidée à planifier mes idées, à faire mûrir certaines réflexions. Chaque entrevue rendait mes recherches plus stimulantes.

Enfin, je remercie ceux et celles qui ont pris le temps de relire mon travail.

Table des matières

Introduction	5
Présentation du corpus d'étude.....	5
Marge et marginalité.....	11
Le concept de marge à travers les romans d'Albertine Sarrazin	13
Chapitre I : L'écart vis-à-vis de la norme sociale.....	17
1.1. Le statut de femme comme point de départ d'une marginalité.....	17
1.1.1. Le rejet de l'idéal féminin normé.....	18
1.1.2. En marge de l'institution littéraire	27
1.1.3. Réinventer la délinquance féminine	30
1.2. Refuser l'autorité du centre	34
1.2.1. La prison comme représentation de la tension entre centre et marge ...	34
1.2.2. Se détacher des normes autoritaires en société	43
1.3. Marge et langage normé.....	47
1.3.1. L'argot, une revendication de la marginalité	48
1.3.2. D'autres cas d'écarts lexicaux	54
1.3.3. Le langage, espace du possible	56
Chapitre II : De la (re)connaissance à la naissance, une évolution en marge.....	59
2.1. Être reconnue et se connaître : la problématique du sujet marginal.....	60
2.1.1. La reconnaissance de soi par autrui	60
2.1.2. La crise identitaire : un Moi fragmenté.....	66
2.2. Écriture et marginalité : affirmer son existence	71
2.2.1. Écrire en prison.....	72
2.1.1. S'écrire pour renaître ou comment contrer l'exclusion originelle	77
2.2. Quelle reconnaissance pour Albertine Sarrazin ?	81
Chapitre III : L'expression d'un déplacement	87
3.1. Le corps dans l'espace-temps : premiers motifs d'un déplacement.....	87
3.1.1. Entre désappropriation et réappropriation : corps docile et corps autonome	88
3.1.2. L'espace-temps dé-placé.....	92
3.2. La fuite.....	98
3.2.1. <i>La Cavale</i> , personnification et incarnation de la fuite	98
3.2.2. L'urgence de la fuite dans <i>L'Astragale</i>	102

3.2.3. <i>La Traversière</i> ou la fuite par l'écriture.....	105
3.3. Un mouvement d'alternance.....	107
3.3.1. L'entre-deux.....	108
3.3.2. L'errance.....	112
3.3.3. L'aller-retour entre la prison et la société.....	117
Conclusion.....	127
Bibliographie.....	131

Introduction

Albertine Sarrazin se distingue par une écriture marquant toujours une distance, un mouvement de recul. L’auteure¹ écrit *L’Astragale*, *La Cavale* et *La Traversière* dans les années 1960, depuis un lieu à l’écart – la prison pour les deux premiers –, en tant que marginale. Son œuvre, à la fois romanesque et autobiographique, se construit à partir de cette position en marge. La prison, l’évasion, le désir absolu de liberté sont omniprésents dans ses récits ; l’écriture est alors le reflet d’un perpétuel mouvement centrifuge.

Présentation du corpus d’étude

Albertine Sarrazin naît le 17 septembre 1937 à Alger². Abandonnée par sa mère biologique, elle est déposée à l’Assistance publique d’Alger où on lui donne le nom d’Albertine Damien. En 1939, elle est adoptée par un couple déjà âgé (les parents ont tous les deux une cinquantaine d’années³), elle s’appelle désormais Anne-Marie Renoux⁴. Cette adoption est un échec, et l’enfance de l’auteure est déterminante pour comprendre la distance toujours maintenue envers la société et les autres en général. Le père, médecin-colonel, était violent et humiliant. Il méprisait son épouse qui a toujours tenu un rôle de soumise. Cette dernière avait un intense désir de maternité, mais le couple ne parvenait pas à avoir d’enfants ; avant d’adopter Albertine, les Renoux ont déjà eu recours à une adoption qui s’est terminée sur le traumatisme de la mort de l’enfant adopté. Le désir de

¹ Le terme attesté « auteure » sera utilisé dans la suite de ce travail. Premièrement, d’après Andrea Valentini, la féminisation des noms de métiers remontant à l’époque médiévale légitimise ce choix et les différentes variantes de suffixation (comme -teure, -trice, -esse) correspondent tout à fait au système phonétique français. URL <http://feministesentousgenres.blogs.nouvelobs.com/archive/2015/06/07/autrice-ou-auteure-l-heure-d-eure-par-andrea-valentini-563800.html> (page consultée le 27 avril 2018). En second lieu, le terme « auteure » est ici préféré aux variantes « autrice » et « autresse », aujourd’hui devenues obsolètes selon l’ATILF. URL http://atilf.atilf.fr/gsouvey/scripts/feminin.exe?REGLE=3.3.a.Rem.1;OUVRIR_MENU=2#R3.3.a.Rem.1 (page consultée le 27 avril 2018). Comme le suggère Valentini, le refus de la féminisation du masculin « auteur » relève bien d’un déplacement du sexisme vers la langue ; c’est pourquoi nous nous efforcerons dans ce travail de défaire, à travers la langue, la stigmatisation du travail intellectuel des femmes.

² Cette partie résumant la vie de l’auteure est tirée de la biographie de J. Duranteau, *Albertine Sarrazin*, Paris, éditions Sarrazin, 1971.

³ A. Sarrazin, *Lettres de la vie littéraire (1965-1967)*, choix et notes par J. Duranteau, Paris, Pauvert, département de la Librairie Arthème Fayard, 2001 [1974], p. 6.

⁴ Le nom de famille des parents adoptifs d’Albertine Sarrazin est occulté dans la biographie de Duranteau, et simplement mentionné par « R... ». Le patronyme est cité dans A. Bueno Garcia, *Albertine Sarrazin. La autobiografía en la prisión*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones-Universidad de Valladolid, “Literatura”, 1995.

maternité de madame Renoux se retrouve alors confronté à plusieurs échecs qui marqueront vraisemblablement la relation entre l'auteure et sa mère. Le comportement d'Albertine Sarrazin montre très tôt un détachement vis-à-vis de l'autorité parentale. Enfant, elle comprend rapidement que les Renoux ne sont pas ses « vrais parents ». Des extraits de journaux intimes confirment qu'en 1947, Albertine Sarrazin se fait violer – l'identité de l'agresseur est incertaine –; définitivement, elle se détache de la candeur, de la confiance propres à l'enfance. La vie familiale au quotidien se détériore, la jeune fille fait des fugues et en 1952, suite à une demande de « correction paternelle », elle est envoyée au Refuge du Bon Pasteur à Marseille. En 1953, elle s'évade de l'internat et arrive à Paris où pour survivre financièrement, elle se prostitue. Elle commence, en cette période de liberté, une démarche d'écriture régulière. Elle est rejointe par une camarade de Bon Pasteur, Emilienne, son premier amour, avec qui elle commet aussi les premiers délits : « [...] elles expriment, et elles incarnent le refus absolu de toute une société, dont le Bon Pasteur n'est qu'un aspect symbolique et partiel⁵. » Les deux jeunes filles font un vol à main armée dans une boutique parisienne : Emilienne blesse la vendeuse à l'épaule et elles sont arrêtées, vêtues des tenues volées. À la fin de l'année 1953, Albertine Sarrazin est donc incarcérée. Un an plus tard, le jugement la condamne à sept ans de détention. En 1956, les Renoux entreprennent une révocation de l'adoption que l'auteure n'apprendra que deux ans plus tard. Celle-ci rencontre en prison la psychiatre Christiane Gogois-Myquel qui l'encourage au fil du temps à croire en elle et en ses qualités intellectuelles ; *La Cavale* lui est dédiée. En 1957, Albertine Sarrazin s'évade de prison. Blessée au pied, en fuite, elle rencontre Julien Sarrazin qui l'héberge dans la maison familiale et qui lui trouve des « planques ». Arrêté déjà plusieurs fois pour vol, il connaît l'univers de la prison. La relation entre Albertine et Julien Sarrazin s'épanouit dans cette ressemblance marginale ; il est le grand amour de la vie de l'auteure, celui qui lui permet d'affirmer son nom d'écrivain, celui vers qui tout converge : avec lui, elle découvre l'amour qui a été absent de son enfance et de sa jeunesse. À la fin de l'année 1958, Albertine Sarrazin est arrêtée et continue sa peine de prison. Alors que Julien est libre, ils décident de se marier. Suite à ce mariage et à l'annonce de la révocation de l'adoption, le nom d'Albertine Sarrazin devient officiel. Forte de son union (faisant écho à ce « nous » qui revient dans les romans) et d'une estime personnelle qui se reconstruit, Albertine

⁵ J. Duranteau, *op. cit.*, p. 52.

Sarrazin entame une démarche d'écriture, visible d'abord dans ses journaux intimes qui seront publiés de manière posthume. Julien Sarrazin alterne tout comme elle les séjours en prison entre 1958 et 1963. L'auteure écrit *La Cavale* en détention, entre 1961 et 1963. Le texte est retravaillé en liberté ; à cette époque, l'écrivaine tente de réintégrer une vie sociale en travaillant dans un supermarché puis en tant que pigiste au *Méridional*. Suite à une arrestation en 1964, en période d'incarcération, elle écrit *L'Astragale*. En août 1964, elle et Julien Sarrazin se retrouvent après plusieurs années d'éloignement et s'installent dans les Cévennes, dans un lieu reculé. Le manuscrit de *La Cavale* est lu par un confrère du *Méridional* et ensuite envoyé aux éditions Jean-Jacques Pauvert. De son côté, Gogois-Myquel fait parvenir le texte chez Gallimard. Une réponse positive est émise de la part des deux éditeurs, mais c'est vers Pauvert qu'Albertine Sarrazin se dirige. *La Cavale* et *L'Astragale* sont publiés lors de l'été 1965. L'auteure découvre le monde littéraire parisien à l'occasion de la promotion de ses romans et reçoit le Prix des Quatre Jurys en mars 1966. Cette année est consacrée à l'écriture de *La Traversière* qui est publié l'année suivante. Albertine Sarrazin subit plusieurs opérations médicales pour diverses raisons ; sa santé se détériore et elle se fait hospitaliser pour une néphrectomie le 10 juillet 1967. Elle décède lors de l'opération ; l'anesthésiste et le chirurgien sont mis en cause par la suite pour négligence médicale.

Le contexte historique des Trente Glorieuses au sein duquel évolue Albertine Sarrazin se caractérise par une prospérité remarquable ainsi qu'une forte croissance économique faisant entrer la France dans l'ère du consumérisme dès la moitié des années 1950⁶. Cette « gloire » en faveur du progrès révèle en fait une « société bloquée⁷ » dont le nouveau modèle économique renforce « la conscience des inégalités⁸ ». Ce blocage social des années 1960 se double d'un « blocage familial où la répartition des rôles et des statuts entre sexes et générations et le respect des vieilles règles se révèlent de plus en plus obsolètes⁹. » Le mouvement centrifuge par lequel se caractérise Sarrazin s'ancre donc dans cette société cadennassée, dont les valeurs et les libertés individuelles ne sont pas encore touchées par ce « progrès » revendiqué par le pouvoir. Depuis l'après-guerre

⁶ D. Lejeune, *La France des Trente Glorieuses. 1945-1974*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2015, p. 70-110.

⁷ P. Artières et M. Zancarini-Fournel, 68. *Une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008, p. 17.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 18.

jusqu'aux années 1960 durant lesquelles Albertine Sarrazin publie ses trois romans, la vie littéraire connaît une période de renouveau, qui n'est pas sans rappeler le contexte social global de la France. Le champ littéraire des années 1950-1960 est en effet bousculé, remis en question, en tension entre différents pôles intellectuels donnant chacun leur propre définition de la littérature¹⁰. Au cours des années 1950, plusieurs courants littéraires se dégagent : l'existentialisme, porté par l'engagement à gauche de Jean-Paul Sartre, fait face aux « Hussards » qui affichent une position à droite tout en se détachant de l'engagement politique, revendiquant au contraire une littérature bourgeoise et de distraction¹¹. À partir de la seconde moitié des années 1950, des écrivains marquent une rupture avec le roman classique mais aussi avec les auteurs de la décennie précédente comme Camus et Sartre : Nathalie Sarraute avec *L'Ère du soupçon* (1956) et Alain Robbe-Grillet avec *Pour un nouveau roman* (1963) incarnent le courant du Nouveau Roman¹². Dans ce contexte, la présence d'Albertine Sarrazin dans le champ littéraire à partir de 1965 est marginale, l'auteure faisant face aux courants et groupes littéraires français sans revendiquer aucune appartenance à ces derniers.

Les trois romans d'Albertine Sarrazin – *L'Astragale*¹³, *La Cavale*¹⁴ et *La Traversière*¹⁵ – sont à considérer comme un ensemble mais non comme une trilogie. En effet, une logique narrative permet de percevoir un lien évident entre les trois récits, bien que ceux-ci puissent être lus et compris de façon tout à fait indépendante. De la même manière, les héroïnes des trois romans apparaissent comme les alter ego de Sarrazin, mais celles-ci portent des prénoms différents ; il s'agit donc de considérer chaque protagoniste de manière distincte. *L'Astragale* et *La Cavale* sont publiés en même temps en 1965 par Jean-Jacques Pauvert, bien que *L'Astragale* – avec pour titre initial *Soleils noirs*¹⁶ – ait été rédigé en 1964 et que le début de la rédaction de *La Cavale* date de 1961¹⁷. *L'Astragale*

¹⁰ D. Naudier, *La cause littéraire des femmes : modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998)*, thèse de doctorat en sociologie, Paris, EHESS, 2 vol., 2000, p. 125.

¹¹ *Ibid.*, p. 123.

¹² *Ibid.*, p. 124.

¹³ Les citations extraites de *L'Astragale* seront dans la suite de ce travail indiquées par « A », suivi du numéro de la page.

¹⁴ Les citations extraites de *La Cavale* seront dans la suite de ce travail indiquées par « C », suivi du numéro de la page.

¹⁵ Les citations extraites de *La Traversière* seront dans la suite de ce travail indiquées par « T », suivi du numéro de la page.

¹⁶ A. Sarrazin, *Lettres de la vie littéraire (1965-1967)*, op. cit., p. 16.

¹⁷ J. Duranteau, dans A. Sarrazin, *Lettres de la vie littéraire (1965-1967)*, op. cit., p. 15.

apparaît comme le début logique de l'ensemble des romans d'Albertine Sarrazin sur le plan narratif. Dans ce roman, Anne, héroïne et narratrice, est encore considérée comme la « môme », elle est mineure. En s'évadant de prison, Anne se brise le pied – plus exactement, l'astragale – et, immobilisée au bord d'une route, elle rencontre Julien qui la soigne et lui permet de se réfugier chez certaines de ses connaissances. En fuite, Anne loge d'abord chez un couple et ensuite chez une ancienne prostituée, chacun payé par Julien, avant de reprendre une vie d'indépendance où la prostitution est un moyen de survivre : la vie en communauté et la société en général se révèlent être des espaces aussi étouffants que la prison. Sa relation avec Julien, ancien détenu lui aussi, s'épanouit jusqu'à la fin du roman où Anne est retrouvée par la police. *La Cavale* commence par l'arrivée en prison d'Anick. Tout le récit se déroule en incarcération, la liberté connotée par le titre est métaphorique : la « cavale » est une invention qui demeure spirituelle, un plan d'évasion imaginé par la narratrice et qui se développe et s'intensifie tout au long du roman jusqu'à la personnification. Anick est incarcérée en même temps que son compagnon, Zizi, qu'elle épouse alors qu'ils sont encore privés de liberté. En prison, l'héroïne est confrontée à la surveillance et au contrôle incessants des « matonnes », à la vie communautaire avec des femmes déchues, à la solitude et au devoir d'obéissance. *La Traversière*, seul roman écrit en liberté, est publié en 1967, alors que les deux livres précédents connaissent un vrai succès auprès du public. Dans ce dernier roman, Albe, sortant de prison, apparaît comme l'alter ego des deux héroïnes précédentes. Son mari est toujours incarcéré, elle l'attend et tente de se réintégrer à une société dont les réalités sont peu engageantes. Dans ce roman, la narratrice fait le récit de son enfance, évoquée de manière plus implicite dans les romans précédents. Albe explique la relation complexe entretenue avec ses parents adoptifs qui ont révoqué l'acte d'adoption dix ans auparavant, mais exprime aussi le manque lié à ses origines biologiques. La rétrospection est mise en parallèle avec la narration de son séjour chez sa mère adoptive, dans un couvent. *La Traversière* apparaît comme le roman des origines mais aussi de l'acte d'écrire : Albe est la figure de l'écrivaine et devient, à la fin, une auteure sur le point d'être publiée. C'est pour elle le signe d'une véritable renaissance ; *La Traversière* crée « ce lien entre l'enfance adoptive et l'écriture adoptante¹⁸ » et reflète l'avènement de l'auteure.

¹⁸ V. Marin La Meslée, dans A. Sarrazin, *Lettres de la vie littéraire (1965-1967)*, op. cit., p. 7.

D'un point de vue générique, les romans marquent une certaine ambivalence, une certaine insaisissabilité : ils sont bien annoncés comme tels dans le paratexte (même s'il peut s'agir d'une convention pour donner plus de légitimité au texte¹⁹), mais il est évident, lorsqu'on prend connaissance de la vie de l'auteure, qu'ils ont une dimension autobiographique. Aussi, la disjonction onomastique entre l'auteure et les narratrices-héroïnes est un second élément qui contredit le principe autobiographique²⁰. Une volonté de distance s'établit donc dès lors qu'aucune des héroïnes des trois romans ne porte le prénom d'Albertine. Elles portent cependant des prénoms faisant référence à des épisodes de la vie de Sarrazin, prénoms qui sont autant d'échos brouillant l'identification de l'héroïne avec l'auteure²¹. Le péri-texte allographe, quant à lui, inscrit presque systématiquement les romans de Sarrazin du côté référentiel. Gasparini explique que « la petite notice biographique qui situe l'auteur dans son époque et retrace sa carrière [...] semble parfois conçue pour être mise en parallèle avec l'histoire de héros²². » Cette biographie insiste en effet sur les incarcérations à répétition et sur les évasions, présentes évidemment dans les récits. De manière encore plus explicite, les résumés confondent ouvertement l'identité de l'héroïne et de l'auteure, créant ainsi un calque entre la vie de l'auteure et son œuvre²³. Notons que les couvertures des romans affichent le visage d'Albertine Sarrazin, ce qui appuie la dimension référentielle du contenu²⁴. L'appartenance générique des romans oscille donc entre une dimension autobiographique évidente et un désir de distanciation. Bien que la catégorisation de l'œuvre d'Albertine Sarrazin reste ouverte, ses écrits peuvent être qualifiés de « romans autobiographiques », notamment du fait de cette ambiguïté liée à l'identification²⁵. Quoi qu'il en soit, Gasparini estime qu'il ne s'agit pas de fournir au lecteur un « mode d'emploi » : « Ce serait dénier à la création littéraire son goût du mystère, de l'ambiguïté et de la création²⁶. » L'indétermination, l'entre-deux générique rejoignent finalement l'écriture et les récits, et

¹⁹ P. Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, p. 70.

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

²¹ *Ibid.*, p. 32.

²² *Ibid.*, p. 87.

²³ Ainsi, dans le résumé de *La Cavale*, le mari de l'héroïne est nommé Julien, alors qu'il s'appelle Zizi dans ce roman. Cette confusion est assumée, par exemple dans cet extrait du résumé : « Qu'importent les conséquences pourvu qu'elle retrouve la liberté et "Zizi" (Julien) ? [...] Avec leur mariage commencera pour Anick-Albertine une période où alternent résignation et révolte. »

²⁴ P. Gasparini, *op. cit.*, p. 87.

²⁵ *Ibid.*, p. 32.

²⁶ *Ibid.*, p. 93.

apparaissent comme des indices supplémentaires de la position marginale de l’auteure et de son œuvre.

Marge et marginalité

Le principe de marge constitue le fil conducteur de ce travail, articulant l’analyse dans sa totalité. La marge est à entendre autant d’un point de vue contextuel qu’interne aux textes, la mise à l’écart s’infiltrant dans les thèmes abordés jusque dans l’écriture et permettant celle-ci. Il convient d’abord de définir le concept de marge. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, désignant initialement une « bordure », la marge se rencontre ensuite dans le domaine de l’imprimerie, elle désigne alors un « espace blanc autour d’un texte écrit²⁷. » Le *Trésor de la Langue Française* précise que par analogie, on est en marge de quelque chose lorsqu’on se situe « à la périphérie » ou « à l’écart » ; par extension, la marge indique un espace vacant, « espace laissé entre la limite de deux choses se côtoyant », « dont on peut disposer entre des limites qui sont imposées²⁸. » À partir de 1960, les noms et adjectifs *marginal-ale-aux* se développent autour d’un sens figuré désignant ce « qui est en marge, non conforme aux normes d’un système donné », tandis qu’un marginal désigne « une personne vivant en marge de la société²⁹. » Ce n’est que dans la seconde moitié du XX^e siècle qu’apparaissent des dérivés comme *marginalité* qui exprime une « valeur d’anomalie sociale³⁰. » *Marginaliser* et *marginalisation* ne sont attestés que vers 1970, et correspondent à « rendre atypique, considérer comme secondaire, sans importance³¹. » Ainsi, c’est le point de vue qui distingue la marge de la marginalité : tandis que la marge s’exprime dans une perspective neutre, la marginalité est désignée depuis une position centrale qui donne alors une dimension péjorative au terme. Le mot *marge*, et non *marginalité*, semble donc être plus approprié car, en tant que terme premier, il est dénué de la dimension d’anormalité que l’histoire a introduite avec le dérivé *marginal* puis *marginalité* ; même si la notion de marginalité implique de penser la question de la norme sociale, celle de la marge seule

²⁷ A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 4^e éd., Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010, p. 1273.

²⁸ CNRTL, « marge », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/marge> (page consultée le 17 mai 2018).

²⁹ A. Rey, *op. cit.*, p. 1274.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

permet d'étendre l'angle de recherche et d'appréhender la non-appartenance exprimée par l'œuvre dans une dimension autre que sociale, comme par exemple à travers le principe de déplacement régissant l'écriture. Aussi, le concept de marge contient mieux l'expression du rapport entre centre et périphérie, sous-jacent dans toute l'analyse que nous allons mener. La marge se définissant forcément par rapport à un centre, elle se caractérise par une position double, se situant certes dans l'espace donné mais pas tout à fait puisqu'à sa périphérie. Pas pleinement dedans mais pas non plus en dehors, la marge se situe dans un entre-deux et implique un certain mouvement, un déplacement qui enrichit. L'on peut donc se représenter la marge et le centre dans un rapport mutuel, chacun des deux termes étant nécessaire à la définition de l'autre. Il importe cependant de noter que ce rapport ne fonctionne pas de manière égalitaire, équilibrée : celui-ci existe davantage en tant que rapport hiérarchisé, dès lors que la position au centre domine, et que l'espace en marge se caractérise par une soumission (la marge ne pouvant exister sans un centre). Le terme de *frontière* traduit bien la coprésence qui permet de pointer la tension et la problématique qui régissent la relation entre le centre et la périphérie. Ensuite, l'espace de la marge permet d'avoir une vue sur le centre tout en s'en détachant, de le regarder en prenant de la hauteur et enfin, de l'interroger. Détachée du centre et attirée par l'extérieur, occupant un espace vacant, celui de l'entre-deux, la position marginale désigne finalement un « terrain du possible³² ». À l'image d'une page typographique, la marge, entourant un texte saturé d'idées et d'écriture, est vierge des assertions du centre et devient un espace de liberté.

Le marginal est souvent appréhendé négativement parce que exclusivement perçu au travers du prisme de l'exclusion, laquelle suggère une mise à l'écart forcée, subie. Cependant, l'œuvre d'Albertine Sarrazin, bien qu'illustrant l'exclusion notamment carcérale, suggère une marginalité créatrice, forte de ce que l'espace de la marge peut offrir. Celle-ci va en effet permettre le texte, servir l'écriture. L'écart vis-à-vis du centre dans l'œuvre de Sarrazin est envisagé comme une valorisation de cette prise de distance, la conséquence de ce mouvement étant une émancipation, une libération des carcans, que ceux-ci soient sociaux, linguistiques ou allégoriques. S'intéresser à l'œuvre d'Albertine

³² V. Martinez, « Marges créatrices : Eliot, Rilke, du Bouchet », *Frontières, marges et confins*, dir. C. Alexandre-Garner, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, « Sciences humaines et sociales », 2008, p. 277-288. URL <http://books.openedition.org/pupo/2958> (page consultée le 27 avril 2018).

Sarrazin, c'est proposer de nouvelles pistes pour penser le marginal : le refus d'appartenance exprimé par les textes est-il encore permis dans une société qui nomme, étiquette, catégorise de plus en plus ? Dans quelles conditions est-il encore possible de vouloir demeurer à l'écart, ou de revendiquer un désir de solitude – qui est mis en évidence par la marginalité des héroïnes – à l'heure où l'isolement est stigmatisé, craint ? Simplement, est-il encore permis de vivre volontairement en marge ?

Le concept de marge à travers les romans d'Albertine Sarrazin

L'œuvre d'Albertine Sarrazin se caractérise finalement par une marginalité structurante. Cette qualification pourrait paraître paradoxale : la structure indique une construction, nécessitant d'être canalisée, ordonnée et centralisée pour tenir, alors que la marginalité exprime au contraire le refus d'une élaboration trop cadencée, trop resserrée, la marge donnant à voir l'en dehors – d'une structure sociale, par exemple. La « marginalité structurante » expose peut-être déjà toute l'ambivalence, toute l'indétermination exprimées par les romans d'Albertine Sarrazin. Aussi, la marginalité en tant que structure de l'œuvre et de l'écriture exprime à quel point les textes sont profondément élaborés autour de ce concept, à quel point la marge et tout ce qu'elle implique constituent l'ossature des romans.

L'œuvre d'Albertine Sarrazin est interrogée dans ce mémoire à la lumière de la notion de *marge*, autant d'un point de vue contextuel qu'interne aux récits. L'auteure, notamment en tant que femme, en tant qu'enfant abandonné puis comme ancienne détenue, apparaît comme un écho de la marginalité des romans. Ces derniers sont en effet construits par le biais du détachement, à entendre dans sa dimension d'anticonformisme et de non-reconnaissance, mais aussi de déplacement, d'inconstance. La position marginale est utilisée, se faisant l'alliée de l'écriture, pour apparaître au fondement de l'expression autobiographique. Le refus de la norme et de la fixité transperce les romans, depuis la question générique jusqu'à l'esthétique de l'auteure, à travers les réflexions suscitées par la narration ainsi que l'écriture. Il s'agira donc dans ce mémoire de montrer comment, au sein de l'œuvre romanesque d'Albertine Sarrazin, s'opère l'expression d'une marginalité structurante.

Compte tenu de cette marginalité et de l'incidence de celle-ci sur l'analyse de l'œuvre romanesque en tant qu'expression d'une hiérarchie visible dans le rapport entre centre et marge, il importe de convoquer les études sur le genre. En effet, le genre exprime un rapport de domination entre les hommes et les femmes, mais il permet surtout de « poser systématiquement la question des modalités d'imbrication du genre dans d'autres rapports de pouvoir qui traversent l'ordre social³³. » Ainsi, le genre permet d'analyser le rapport entre le féminin et la marge, mais aussi, plus globalement, d'interroger la relation entre norme et marge.

Dans un premier temps, il conviendra d'analyser l'écart constant opéré par l'œuvre d'Albertine Sarrazin vis-à-vis de la norme sociale. Pour cela, la dimension socio-historique du contexte d'écriture permettra d'introduire une première marginalité, laquelle réside dans le statut de femme de l'auteure. Il s'agira d'observer comment s'actualise la position marginale d'Albertine Sarrazin et de ses héroïnes en tant que femmes dans le champ social, plus particulièrement au sein de l'institution littéraire, mais aussi en regard de ce que les hors-la-loi nomment le « Milieu ». Nous verrons également comment les héroïnes de Sarrazin expriment le refus de l'autorité du centre, tout d'abord à travers la représentation de la prison puis plus globalement par rapport à la société dépeinte dans les romans. Le détachement vis-à-vis du langage normé sera enfin analysé en tant qu'expression de cette marginalité au fondement de l'écriture. Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse du processus d'affirmation de soi, depuis la reconnaissance de soi par autrui et par le sujet lui-même jusqu'à la naissance symbolique de celui-ci au moyen de l'écriture. Un premier point abordera donc la problématique des héroïnes dont la marginalité empêche la reconnaissance ainsi que la construction identitaire. Ensuite, un second versant du thème identitaire sera analysé, dans un mouvement positif d'affirmation personnelle. Un intérêt sera porté à l'enjeu de l'écriture en prison – *L'Astragale* et *La Cavale* ayant été écrits en détention. La question du rapprochement entre écriture et naissance sera approfondie, notamment avec *La Traversière* où l'écriture participe à l'avènement de soi, s'affirmant alors pleinement dans sa marginalité. Enfin, la question de la reconnaissance accordée à Albertine Sarrazin lors de la publication de ses romans sera analysée. Dans un troisième et dernier chapitre, il

³³ L. Bereni e.a., *Introduction aux études sur le genre*, 2^e éd. revue et augmentée, Bruxelles, De Boeck Supérieur, « Ouvertures politiques », 2012, p. 10.

s'agira d'analyser l'expression multiple du déplacement, prégnant dans les textes d'Albertine Sarrazin et qui témoigne du mouvement centrifuge accordé à l'individu marginal. Le corps et l'espace-temps, motifs principaux dans un contexte de détention et de mise en marge du social, seront d'abord analysés. Ils sont en effet objets d'un déplacement au sein de la narration, visant à rendre compte d'une réappropriation d'un corps, d'une temporalité et d'un espace propres. Le concept de fuite sur lequel reposent les trois romans rencontre différentes actualisations, que cette évasion soit vécue physiquement ou qu'elle soit idéalisée par les héroïnes. Le mouvement d'alternance devient également un mécanisme touchant l'écriture, c'est ainsi que régulièrement se rapprochent le monde extérieur et celui de la prison, la liberté et l'enfermement, avec pour effet une prolifération de significations utiles pour l'analyse.

Chapitre I : L'écart vis-à-vis de la norme sociale

La position en marge implique l'existence d'une norme, vis-à-vis de laquelle l'individu marginal marque son détachement. Cette position à l'écart est premièrement à envisager du point de vue social. En effet, Albertine Sarrazin et ses romans apparaissent comme des représentations d'une divergence par rapport aux normes sociales, que l'on considère les traits biographiques de l'auteure ou le contenu des récits. Tout d'abord, le statut de femme de Sarrazin et de ses alter ego apparaît comme le fondement d'une position socialement en marge, autant d'un point de vue contextuel qu'interne aux récits. Il s'agira ensuite de percevoir la norme sociale en tant que lieu d'autorité, et d'analyser comment les héroïnes de *La Cavale*, *L'Astragale* et *La Traversière* tentent de la déjouer. Enfin, le langage, élément éminemment social et normé, sera analysé dans les trois romans à travers leur marginalité, les textes regorgeant en effet d'écarts lexicaux comme l'argot ou les néologismes.

1.1. Le statut de femme comme point de départ d'une marginalité

À la fin de l'année 1959, Albertine Sarrazin entreprend un travail d'écriture de plus en plus intense, mais c'est lors de son troisième séjour en prison, c'est-à-dire à partir de 1961, qu'elle dédie son temps à ce qui deviendra *La Cavale*³⁴. Elle continue à écrire jusqu'à sa mort, en 1967. Active artistiquement dans les années 1960, Albertine Sarrazin est nourrie du contraste social qui concerne la situation des femmes à la moitié du XX^e siècle. Effectivement, elle grandit dans une France d'après-guerre qui s'engage dans un mouvement de renouveau, propice aux changements sociaux³⁵. Mais surtout, elle évolue dans une période d'entre-deux en ce qui concerne le statut des femmes. En effet, même si la fin de la Seconde Guerre mondiale est marquée par l'obtention du droit de vote pour les Françaises en 1944, les années 1940 et 1950 érigent la maternité comme idéal féminin suprême, héritage du régime vichyste³⁶. Le foyer familial devient l'objet d'un véritable devoir national et dans cette perspective « l'horizon des femmes se restreint à la

³⁴ J. Duranteau, *op. cit.*, p. 115 et 156.

³⁵ G. Duby et M. Perrot, *Histoire des femmes en Occident. Tome V. Le XX^e siècle*, dir. F. Thébaud, Paris, Plon, 5 vol., 1992, p. 443.

³⁶ M. Riot-Sarcey, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, « Repères », 2002, p. 90.

famille³⁷. » La mise en valeur de la femme-mère ne fait en réalité qu'enfermer le féminin dans un rôle social déterminé. Ainsi, jusqu'à Mai 68, certaines avancées concernant les droits des femmes sont observées, mais celles-ci, nuancées par le patriarcat ambiant³⁸, ne font que préparer le terrain d'un féminisme radical et subversif mené par le Mouvement de libération des femmes à partir des années 1970³⁹, auquel Albertine Sarrazin n'aura pas l'occasion d'assister.

Dans ce contexte, les romans de Sarrazin expriment une mise à distance vis-à-vis d'une certaine norme féminine se reflétant dans le rôle des femmes dans la société mais aussi plus particulièrement dans le domaine littéraire. Les héroïnes marquent également une rupture avec la représentation majoritairement masculine de la délinquance.

1.1.1. *Le rejet de l'idéal féminin normé*

Ces grandes données sociales dessinent déjà le confinement contre lequel Sarrazin lutte dans sa vie et dans son œuvre. La question de la représentation féminine par rapport à la dynamique entre marge et centre est ambivalente en cette période d'après-guerre, car elle oscille entre la position centrale des femmes dans l'espace domestique⁴⁰ et l'absence de ces dernières au sein du champ public. Tout d'abord, la position occupée par Albertine Sarrazin dans la société française des années 1950 et 1960 peut être qualifiée de marginale en ce que les femmes apparaissent comme subordonnées en regard de la société – rappelons qu'il faut attendre 1965 pour voir diminués les droits du chef de famille⁴¹. En effet, les femmes françaises sont écartées de la réalité professionnelle⁴², sociale et économique⁴³, elles sont sous-représentées politiquement⁴⁴ et l'autonomie vis-à-vis de leur corps et de leur sexualité est encore très fragile⁴⁵. L'écriture de la marge s'ancre donc tout d'abord dans le contexte social d'Albertine Sarrazin : la marge, c'est ce qui est

³⁷ C. Bard, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, « Collection U, Histoire », 2001, p. 131.

³⁸ G. Duby et M. Perrot, *op. cit.*, p. 415.

³⁹ Cf. A. Lasserre, *Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)*, thèse de doctorat en littérature et civilisation françaises, Paris, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2014. URL <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01635187/document> (page consultée le 27 avril 2018).

⁴⁰ C. Bard, *op. cit.*, p. 225.

⁴¹ M. Riot-Sarcey, *op. cit.*, p. 101.

⁴² G. Duby et M. Perrot, *op. cit.*, p. 449.

⁴³ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 97 et 101.

postulé ici et ce qu'affirment certaines écrivaines comme Jovette Marchessault, « semble être le territoire de la femme en général [...] »⁴⁶. » Mais paradoxalement, cet état marginal génère un idéal féminin qui tend à devenir la norme pour les femmes françaises de cette époque : celui de la mère au foyer. Le travail de la ménagère au sein de la maison, allant de pair avec l'éducation des enfants, est valorisé et légitimé durant la période des Trente Glorieuses comme étant « conforme à l'ordre naturel »⁴⁷. Les femmes évoluent alors dans le lieu clos de la domesticité, regroupant à la fois la maternité, l'éducation, les tâches ménagères. Finalement, en plus d'être, à l'instar de la majorité des femmes de cette époque, en marge de la société du simple fait de son sexe, Albertine Sarrazin s'écarte de l'archétype imposé socialement en France à cette époque et qui valorise un modèle domestique. Cette dernière constatation s'appuie évidemment sur la biographie de l'auteure, mais peut s'élargir à l'œuvre d'Albertine Sarrazin, les romans analysés exprimant un décalage entre les réflexions qu'ils occasionnent et cet idéal féminin. Ne se calquant pas sur les idéaux féminins dominants, Sarrazin marque donc par son statut de femme un double détachement par rapport au centre.

Le schéma familial idéalisé par la France diverge de la situation d'Albertine Sarrazin en de nombreux points, dès lors que la question de la maternité apparaît comme problématique. À l'aide des extraits de journaux intimes, Josane Duranteau, biographe d'Albertine Sarrazin, explique le malaise qui détermina les relations dans la famille bancale⁴⁸ de l'auteure. L'abandon par sa mère et son père biologiques et l'incompréhension qui régit toute sa relation avec ses parents qui révoquent l'adoption apportent des outils pour appréhender la problématique familiale reflétée dans l'œuvre⁴⁹ et ce rejet personnel de la figure maternelle. La position marginale des héroïnes des romans par rapport à la maternité est donc à envisager également de ce point de vue : enfant de l'Assistance publique, Albertine Sarrazin ne refuse pas simplement l'aspect social de la maternité, mais porte en elle toute l'abjection résultant de son abandon et de la révocation d'adoption. Les enfants de l'Assistance publique subissent en effet une

⁴⁶ J. Marchessault, citée par M.-A. Ni Mhainnin, « Marginalité et identité chez Jovette Marchessault et Nicole Brassard », *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XX^e siècle. Questions d'Identité et de Marginalité. Actes du colloque de Tallaght*, dir. E. Maher, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires », 2005, p. 87.

⁴⁷ C. Bard, *op. cit.*, p. 225.

⁴⁸ Cf. J. Duranteau, *op. cit.*

⁴⁹ *Ibid.*

stigmatisation sociale considérable ; jusqu'à la fin de la Troisième République, les enfants abandonnés sont considérés comme des individus en marge de la vie sociale, humiliés et méprisés⁵⁰. Albertine Sarrazin récuse ensuite l'image de la famille qui lui était imposée par ses parents adoptifs, cherchant, au contraire du noyau familial, l'émancipation par des fugues et des confrontations⁵¹. Le détachement qui survint très tôt vis-à-vis de ses parents prend ses origines dans le fait que ceux-ci n'aient finalement jamais accepté le caractère rebelle d'une petite fille qu'ils auraient voulu « modeler » selon leurs propres attentes⁵². Ainsi, presque prématurément, Albertine Sarrazin refuse pendant de longues années un modèle familial qui ne lui convient pas. Aussi, il n'est pas inapproprié de se demander quelle idée du mariage et du ménage elle garde après avoir grandi entre un père irrespectueux et une mère soumise à sa condition⁵³. Le refus du modèle familial conventionnel, du moins seul modèle qu'elle connaît, résonnera ensuite dans ses choix de vie, mais aussi dans ses romans. En effet, notamment dans *L'Astragale*, un détachement s'exprime vis-à-vis des modèles maternel et familial prônés dans les années 1950. Lorsque Anne est recueillie par Julien suite à son évasion de prison, et ensuite emmenée chez lui, elle découvre un cocon familial et des femmes qui détonnent avec les modèles féminins qu'elle connaît personnellement. Rapidement se dessine un décalage entre d'une part la mère de Julien et Ginette, la femme de son frère, « des bonnes mères et des bonnes épouses » (A, 42), et d'autre part les mères déchues qu'Anne a connues en prison :

Ginette passait l'aspirateur, remuait les lits en fredonnant, répondait aux questions que je formais par politesse, laborieusement, car une gêne permanente restait en moi : [...]. J'avais appris à aimer les filles, à les jauger, je venais de côtoyer des mères cantonnées derrière leurs gosses pour tenter de cacher leurs amours extra-maternelles et leurs crimes ; les femmes que j'avais laissées en haut du mur m'avaient écartée de la simplicité, de la camaraderie même superficielle, et le décalage entre elles et Ginette me stupéfiait et me barrait la gorge. (A, 40)

Anne s'écarte de la figure de la mère, qu'il s'agisse d'ailleurs de la mère respectable ou de la mère indigne ; elle reste extérieure, spectatrice interdite de la ménagère qu'est

⁵⁰ I. Jablonka, *Ni père ni mère. Histoire des enfants de l'Assistance publique (1874-1939)*, Paris, Seuil, « XX^e siècle », 2006, p. 121-130.

⁵¹ J. Duranteau, *op. cit.*, p. 111.

⁵² *Ibid.*, p. 30.

⁵³ *Ibid.*, p. 31.

Ginette, mais au-delà de cela, la narratrice débarrasse la maternité de son aspect immuable pour briser l'image de la pureté maternelle. Elle met en avant la laideur constatée de la maternité lorsque celle-ci est utilisée pour prouver l'innocence d'une criminelle. Notons ensuite l'utilisation du verbe « cantonner » qui porte toute la connotation de l'enfermement qu'elle observe dans le fait d'être mère, renforcé par le préfixe utilisé dans l'expression « amours extra-maternelles ». Désabusée de cet aspect de la féminité, Anne choisit de se dégager de la norme qui, que l'on soit en prison ou non, semble inévitable pour une femme. Agacée par l'envahissement que représente le devoir de former une famille – envahissement qui se propage jusqu'aux murs de la prison quand ils sont chargés, comme ceux des cellules de nombreuses détenues, par les photos des enfants et du mari –, la protagoniste marque son indépendance : « Je préférerais ma piaule, une des seules sans gosses ni homme. » (A, 43) Dans ce cadre, la famille apparaît comme un modèle auquel Anne veut échapper. Le rejet du modèle maternel se double bien sûr de l'expérience de l'auteure, ce qui conditionne vraisemblablement la distance maintenue vis-à-vis de la maternité dans le texte. L'écho de son abandon se fait parfois plus explicitement : « Je me demande soudain quel nom porterait mon gosse, si Julien venait à m'en faire un... Mais je déconne, jamais je n'aurai de gosse de mère inconnue, ça non ! » (A, 227) Faisant référence au fait que l'auteure n'a jamais connu l'identité de sa mère biologique, la dernière phrase met surtout en évidence l'impossibilité d'Anne à garder un enfant qui serait inévitablement abandonné. Se dessine ici l'effacement de l'héroïne face à l'idée de maternité, son inexistence. D'une part, la naturalisation de la femme-mère est niée, l'héroïne est placée en marge de la norme féminine à l'époque d'un « maternalisme triomphant⁵⁴ », mais transparait également la problématique de la maternité chez l'auteure, abandonnée par sa mère biologique et élevée par une mère défaillante avec laquelle l'abandon est répété une seconde fois.

Toutefois, ce refus du modèle familial n'est pas univoque et peut être perçu comme un écho à l'absence maternelle vécue par l'auteure qui trouverait dans le foyer familial une forme de compensation. En effet, avant de prendre de la distance par rapport aux « bonnes mères » et aux « bonnes épouses », Anne exprime d'abord un sentiment de réconfort lorsque la famille de Julien l'accueille et la soigne après son évasion et sa chute :

⁵⁴ M. Riot-Sarcey, *op. cit.*, p. 97.

La mère lavait mon sang, cachait mon pied bien au propre sous un gros pansement. Personne ne s'étonnait ni ne questionnait, leurs gestes étaient naturels et efficaces. J'étais peut-être revenue à la maison, celle de mon enfance, après un obscur et pénible voyage, et cette femme était peut-être ma mère aussi. Toujours portée par Julien, je montais à présent les marches menant au premier, pour regagner mon lit dans la chambre des gosses. (A, 37)

Son arrivée dans la famille de Julien lui donne un sentiment de retour en enfance où le foyer familial est un environnement positif. Elle se sent revenir au temps de l'insouciance, bien que son enfance n'eût rien en commun avec cette famille soudée : « Moi qui n'avait eu de l'enfance que la cruauté, que faisais-je donc là, dans cette nursery amusante, [...] ? » (A, 38) La narratrice donne ainsi une représentation réconfortante du cadre familial, les gestes bienveillants de ses logeurs apparaissent instantanément comme ceux de l'enfance. De la même manière, la mère de Julien apparaît rapidement dans le récit comme « la Mère » (A, 38), telle l'incarnation de la maternité. La présence de la Mère dans le récit est symbolique : elle a la présence rassurante, presque imperceptible (ses faits, gestes et paroles sont réduits), de celle qui soigne et qui nourrit, apparaissant comme l'essence de la figure maternelle. Ainsi, Anne, tout en s'éloignant du modèle maternel et familial attribué aux femmes et prôné dans les années 1950 et 1960, exprime un certain attachement au stéréotype de la mère tout comme elle se sent irrésistiblement apaisée par le cadre de la maison familiale, ce qui est à mettre en lien avec le traumatisme et le stigmate social qui marquent à vie l'enfant de l'Assistance publique. Cette ambiguïté prend aussi son sens à la fin du roman lorsque Anne, sans nouvelles de Julien, décide de se rendre chez la mère de ce dernier, qui lui apprend que son fils est à nouveau en prison. La maison de la Mère donne l'impression à Anne de retrouver une certaine chaleur familiale : « [...] ici est ma plus longue, ma meilleure maison. » (A, 194) Même si les indices temporels sont peu nombreux dans le roman, le séjour d'Anne dans la famille de Julien doit être de quelques jours, quelques semaines tout au plus. La distance toujours maintenue par l'héroïne vis-à-vis d'autrui est alors ignorée en faveur du bonheur de se sentir appartenir à ce « clan » (A, 228) : « Elle a porté Julien dans son ventre, Julien est encore un peu elle et, de même qu'il est mon homme et mon frère, ainsi sa mère est la mienne, ma sœur, maman. » (A, 195) La narratrice, attirée par ce cocon familial, oscille entre d'une part ce désir de reconnaissance et d'appartenance en tant que membre de la

famille, et de l'autre l'indépendance qui la caractérise. La tension entre la centralisation représentée par la famille de Julien et la marginalité de l'héroïne s'intensifie dans la réticence qu'a Eddie, le beau-frère de Julien, à emmener Anne avec lui à la sortie de prison de ce dernier : « Et tout à coup, je me sens à nouveau exclue, accrochée comme une mendiante à la barrière, face au clan, face à l'ombre, j'ai mal... » (A, 228) C'est elle que la famille maintient à distance. La tension finit par s'inverser définitivement à la fin du récit, lorsque Anne exprime son refus de retourner dans la famille de Julien une fois qu'ils se sont retrouvés :

Cette famille m'a assez vue : la cordialité polie de Ginette, la camaraderie peloteuse d'Eddie, me donnent envie de hurler. La Mère est pleine de sagesse en même temps que candide ; [...]... La famille de Julien le revendique, essaie de l'isoler, voudrait lui choisir ses femmes et ses amis [...]. (A, 238)

Le foyer chaleureux du début se révèle être un lieu qui isole, à l'image de la société. Dans ce renversement de situation à l'égard des proches de Julien, un rejet définitif du modèle familial proposé par ces derniers est mis en évidence. La maladresse d'Anne à l'encontre des enfants de Ginette et Eddie (« [...] par mon manque d'habitude des enfants, je souriais tant que je pouvais, disant bonjour comme à des adultes, Mademoiselle qui pouvait avoir sept ans et Monsieur qui en avait bien cinq, bonjour. » (A, 38)), et plus globalement son inconstance de marginale éloignent définitivement l'héroïne de la femme dont la famille de Julien rêve pour lui.

L'écart vis-à-vis de la maternité s'exprime également à travers l'évocation des relations homosexuelles des héroïnes des romans. Dans la première moitié du XX^e siècle en France, avant l'émancipation sexuelle située traditionnellement à partir des années 1970, les sexualités qui s'éloignent de la norme hétérosexuelle – allant de pair avec l'exaltation de la maternité – sont communément vues comme une déviance⁵⁵. Dans les années 1960, cette « déviance » est considérée comme une « perversion qu'il faut combattre »⁵⁶ parmi d'autres « fléaux sociaux »⁵⁷. En France, à partir de 1942 et ce

⁵⁵ A.-C. Rebreyend, « Sexualités vécues. France 1920-1970 », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, « Mixité et coéducation », n°18, Paris, Belin, 2003, p. 209-222. URL <http://journals.openedition.org/clio/622> (page consultée le 27 avril 2018).

⁵⁶ C. Bard, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁷ *Ibid.*

jusqu'en 1982, l'homosexualité est juridiquement condamnée⁵⁸ et déclarée comme une maladie mentale⁵⁹. Albertine Sarrazin, en exprimant publiquement l'homosexualité féminine dans ses romans – *L'Astragale* et *La Cavale* où le thème de l'homosexualité est clairement abordé, sont publiés en 1965 – adopte une attitude plus que marginale, subversive, en allant à l'encontre d'une loi répressive. Dans *L'Astragale*, Anne évoque la relation qui l'unit à Rolande : cette dernière a été libérée, et en s'évadant, l'héroïne avait pour but de retrouver son amie, apparemment marginale et délinquante comme elle. Pour celle qui déclare au début du roman « déteste[r] les hommes » (A, 44), des sentiments naissant rapidement pour Julien font oublier à Anne les promesses tenues à Rolande : « Crois-tu que je me soucie encore de pèleriner aux sources de ton derrière, maintenant que d'autres moyens de jouir et de pleurer me sont revenus ? » (A, 147) Les relations avec des femmes apparaissent comme des passe-temps, mettant ainsi en évidence la dimension de plaisir de la sexualité. L'homosexualité comme revendication d'une sexualité assumée est particulièrement visible dans *La Cavale* où les amitiés sont décuplées, comme l'illustre l'attachement d'Anick pour Maria. Tout comme dans *L'Astragale*, les relations avec des femmes sont traitées avec une certaine légèreté. Dans *La Cavale*, les sentiments de la narratrice pour la détenue italienne sont à la fois sincères et volatiles, précipités mais éphémères – le personnage de Maria est présent dans la première partie, et finalement semblable à ces ombres que sont les codétenues. Effectivement, à l'arrivée de Maria dans le dortoir occupé par Anick, c'est le « coup de foudre » (C, 59). La narratrice insiste, elle n'a pas « l'intention de [s]e remettre lesbienne », il s'agit davantage d'une « affinité dans l'emmerdement » (C, 59). Cette expression originale (« se remettre lesbienne ») illustre la manière dont l'héroïne joue avec les identités sexuelles, pour montrer son détachement vis-à-vis des appartenances. Notons que ces relations homosexuelles, qualifiées comme telles par la narratrice, ne trouvent pas, au sein du récit, de concrétisation précise ; aucune relation sexuelle ou même intime n'est évoquée. Pour Anick, apprécier l'élégance de Maria, s'épancher sur ses « sacrées lunettes qui ressemblent aux [s]iennes » (C, 60) sont autant de manières pour la détenue de briser la sensation d'isolement, de créer des

⁵⁸ A. Marchant, « Daniel Guérin et le discours militant sur l'homosexualité masculine en France (années 1950-années 1980) », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, « Écrire l'histoire des homosexualités en Europe », n°53, Paris, Belin, 2006, p. 175-190, p. 180. URL <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2006-4.htm> (page consultée le 27 avril 2018).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 185.

histoires. Se rapprocher de Maria serait aussi une façon de se distraire : « Qu'est-ce que je risque, ici, à me payer une petite saison italienne ? L'idée du voyage est séduisante, mais il faut que je consulte, auparavant, mon Michelin. » (C, 61) La possibilité d'une relation privilégiée avec Maria est comparée à un « voyage », la relation extra-conjugale et non hétérosexuelle – Anick est en couple avec Zizi – est vue comme une évasion. L'analogie entre la sexualité et le chemin est présente également dans *L'Astragale*, lorsque Anne doit choisir entre ses sentiments pour Julien et la relation complice qu'elle a avec Rolande : « [...] je ne peux plus gambader dans les traverses, [...] il va falloir me jeter sur une voie unique, oh, Rolande, Julien, je m'écartèle... » (A, 148) Le terme « traverses » utilisé ici pour qualifier la relation qu'elle a avec son amie et la « voie unique » représentant la vie de couple établie avec Julien reflètent les idéaux concernant la sexualité à l'époque : la relation homosexuelle est une entrave à l'hétérosexualité marquée par la fidélité, la droiture, en opposition à la traverse. La sexualité est finalement traitée de manière ambivalente : les héroïnes des romans expriment une sexualité plurielle mouvante, à l'image des sentiers, mais en même temps reproduisent l'idée qu'il existerait une voie plus raisonnable que d'autres.

Plus globalement, le personnage d'Anne se situe en marge d'une norme féminine, caractérisée le plus souvent dans le récit par la figure d'une ménagère débonnaire. Nous retrouvons dans *L'Astragale* le double écart occasionné par Anne en tant que femme, lorsqu'elle critique la situation des femmes de manière générale, et ensuite dans le contraste entre Anne et les femmes qu'elle rencontre suite à son évasion. Lorsqu'elle vit avec Annie, logeuse pendant un temps en échange d'une somme versée par Julien, et que s'impose un dîner familial à l'occasion d'une réunion dominicale, Anne fait l'expérience de l'ennui mais aussi des faux-semblants : « Ce dimanche existe, gris et bavard : il faut le tirer comme ceux de la Centrale, bouche close et souriante, oreille ouverte et complaisante ; [...] » (A, 146-147) En plus d'établir un parallélisme entre la prison et la vie en société, point qui sera analysé dans la troisième partie, Anne rapproche la répression et la condition féminine. En effet, parmi les proches d'Annie, pour ne pas éveiller des soupçons sur sa situation d'illégale, Anne pose un masque de femme aimable et réservée qui permet de ne pas la distinguer d'une femme ordinaire. L'effacement de la parole féminine est exprimé dans un autre passage de *L'Astragale* où Pedro affirme qu'il considère Anne comme « un petit homme » (A, 125). Évadé de prison lui aussi, Pedro

trouve refuge chez Pierre et Nini, couple dont la maison servira de « planque » pour Anne durant un certain temps :

Discussion « camarade » : le regard de Pedro sur mon décolleté est tout à fait fraternel, respectueusement charmé. Impassible, Nini débarrasse la table. Ses gestes nets et vifs désapprouvent notre inertie, la nonchalance digestive qui nous affale sur nos chaises, le dos bien appuyé, l'estomac offert, les jambes étendues et mortes. À mesure que disparaissent les assiettes et les détrit, le cendrier posé entre Pedro et moi semble prendre du volume : sur le marbre de la table, il se détache comme un péché. Nini a fini d'ôter le couvert : la main sur un chiffon humide, elle s'attaque aux miettes et aux auréoles, barbouillant la table de larges ellipses savonneuses. Elle se penche un peu plus, frotte nos emplacements, soulève le cendrier qu'elle va vider dans la poubelle ; elle le replace, nettoyé, irréprochablement équidistant entre Pedro et moi. Voir si on va rester là, à l'encombrer de mégots et à encombrer la cuisine tout l'après-midi. Néanmoins, bonne hôtesse, bonne boniche, elle persiste à se taire, sourit aux asticotages de Pedro, reste automatique et active. (A, 125)

Tout l'extrait se construit autour de l'opposition entre « ses » et « notre » : Anne se distingue, affalée avec Pedro, de Nini occupée à faire le ménage. Alors que Pedro et Anne se confortent dans la « nonchalance », Nini est caractérisée par l'exécution des mouvements illustrés par une quantité de verbes (« débarrasse », « ôter le couvert », « barbouillant »), mais aussi par le silence (« elle persiste à se taire »), pour retrouver ensuite le sourire comme trait essentiel du masque féminin repéré plus haut. La non-conformité d'Anne envers une certaine féminité est mise en avant dans le récit par contraste avec le personnage de Nini, Anne se détachant clairement, avec cynisme, de la figure de la ménagère. Le cendrier, posé comme un symbole de masculinité vient répartir les rôles des personnages : il sépare ceux qui s'en servent et celle qui le nettoie. Comparé à un « péché », il apparaît comme la marque de l'écart – teinté dès lors d'une dimension de faute – opéré par Anne vis-à-vis de la norme sociale qui encouragerait les femmes à débarrasser le cendrier plutôt qu'à le remplir. L'éloignement entre l'héroïne et l'idéal féminin de la domesticité apparaît également dans *La Cavale*, alors qu'Anick vient d'annoncer à ses codétenues qu'elle comptait s'évader de prison : « Le silence qui succède ressemble à celui qui entoure la parfaite femme d'intérieur, au moment où elle va révéler le secret de son canard à la crème. » (C, 70) Le rapprochement presque absurde

entre la détenue et la femme au foyer a pour effet contraire d'accentuer l'écart qui existe entre ces deux dernières.

1.1.2. *En marge de l'institution littéraire*

Albertine Sarrazin voit sa marginalité en tant que femme se renforcer du fait de la position qu'elle occupe au sein de l'institution littéraire. Deux faits distincts participent à cette mise à l'écart. Tout d'abord, le statut de prisonnière de Sarrazin apparaît comme incompatible avec celui d'écrivaine, qu'elle acquiert avec la publication de *L'Astragale* chez Pauvert en 1965. Par ailleurs, même si la réputation de scandale attachée pendant longtemps à Jean-Jacques Pauvert tend à disparaître dans les années 1960⁶⁰, il demeure un éditeur marqué par le « rejet de l'institution⁶¹ ». Cette première distanciation vis-à-vis de l'institution se reflète dans *La Traversière*, le récit de l'entrée d'une écrivaine dans le monde de l'édition étant exprimé à travers le personnage d'Albe, comme lorsqu'elle reçoit une lettre de Madrigall, à qui elle a envoyé son manuscrit : « Madrigall n'a aucun papier de luxe, aucune enveloppe doublée, juste son nom écrit tout petit au verso ; ce n'est que ça, une réponse d'éditeur, un bout de papier banal que des mains distraites ont jeté à deux reprises dans une boîte aux lettres. » (T, 304-305) En démythifiant le monde de l'édition, le personnage rejette la sacralisation souvent attribuée à cette instance d'autorité. Albe perçoit également tout l'élitisme de la figure de l'auteur, et par conséquent l'écart existant entre ce dernier et l'écrivaine qu'elle est, lorsque Madrigall joint à la lettre tout un questionnaire concernant d'une part son identité et de l'autre ses activités en tant qu'auteure :

[...] nom, prénom, adresse, pseudonyme, situation de famille, études, voyages, métiers, et à quelles revues j'ai collaboré, et quels sont mes projets littéraires, et si j'ai eu des pièces de théâtre jouées, et avec quels critiques et courriéristes j'entretiens des relations amicales ! [...] Alors c'est ça un éditeur, un curieux de plus, un juge d'instruction, un fouinard ! (T, 305-306)

De toute évidence, Albe se sent mal à l'aise avec sa situation de famille, elle n'a aucune expérience du monde de la littérature et n'a aucun contact avec un quelconque milieu intellectuel : « Le tout France littéraire ? Je l'ignore et il me le rend bien. » (T, 21) En

⁶⁰ F. Dosse, *Les hommes de l'ombre. Portraits d'éditeurs*, Paris, Perrin, 2014, p. 338.

⁶¹ *Ibid.*, p. 327.

plus de la faire se sentir en marge de l'institution littéraire, la maison d'édition apparaît dans cet extrait comme un « curieux de plus » : ce qui importe pour Madrigall, c'est, en plus de l'œuvre, de trouver un auteur correspondant aux codes du champ littéraire. Albe découvre un monde où ces quelques critères sont autant de signes d'appartenance – ici, à l'intelligentsia parisienne –, les réponses des auteurs à ces questions permettant de les classer, les catégoriser en différents types. Les questions de l'éditeur l'obligent en quelque sorte à se présenter comme une ancienne détenue : comment expliquer autrement qu'elle n'a pas fait d'études, qu'elle n'a jamais voyagé, qu'elle n'a eu comme unique contrat qu'un poste de vendeuse dans un supermarché ?

La mise à l'écart du milieu littéraire se fait à un deuxième niveau et concerne plus globalement la situation des écrits de femmes à travers le temps. En plus d'être aujourd'hui une auteure peu à peu oubliée du grand public mais aussi du monde universitaire (très peu d'études concernant Albertine Sarrazin sont en effet réalisées), de par son statut de femme, l'écrivaine est initialement mise à la marge de l'institution littéraire. Delphine Naudier souligne de fait un « puissant et constant déni de l'existence d'une généalogie littéraire en lignée féminine, déni au principe même de l'invisibilité des femmes en littérature⁶². » Une période de « pérennité du regard masculin » sur la littérature domine alors jusqu'en 1949 où le contexte d'après-guerre et l'impulsion du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir dessinent un nouvel environnement de création⁶³. Les années 1950 et 1960 sont effectivement marquées par une phase de déconstruction des modèles dominants, plusieurs auteures acquièrent un certain prestige (Sarraute, Sagan, Duras), mais cependant « elles demeurent marginales au milieu de leurs homologues masculins⁶⁴. » Les statistiques montrent que les hommes sont bien mieux ancrés dans le champ littéraire que les femmes⁶⁵. L'étude d'Audrey Lasserre concernant l'histoire littéraire des femmes du XX^e siècle éclaire cette « sous-représentation » des auteures, qui semble être au fondement de l'historiographie du siècle précédent : « Ce phénomène peut être expliqué par une réception particularisante du féminin, qui condamne *a priori* toute œuvre produite par une femme à être assignée aux marges (voire

⁶² D. Naudier, *op. cit.*, p. 32.

⁶³ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 385.

aux dehors) du littéraire⁶⁶. » Ainsi, l'histoire littéraire traite les œuvres de femmes directement à travers le prisme du genre, regroupant systématiquement les auteures dans une même catégorie littéraire :

Dans ce cas, mises au ban ou à la marge de la production littéraire, les œuvres des écrivaines sont au mieux perçues comme un sous-ensemble thématique ou générique (des romans féminins comme il existe des romans exotiques, historiques ou autobiographiques), au pire définies comme un exogroupe littéraire [...] ⁶⁷.

Cette tendance est d'ailleurs particulièrement forte dans la période d'après-guerre jusque dans les années 1960 où les ouvrages de femmes sont ordonnés par « sexe social⁶⁸ ». Effectivement, les auteures des années 1950 et 1960 sont systématiquement confrontées à la question de la « littérature féminine⁶⁹ » ; ce qualificatif particularisant était systématiquement posé en travers de la réception d'une œuvre dont l'auteur était une femme, et souvent objet de « méfiance, tant l'effet stigmatisant est prégnant⁷⁰. » Les écrits de femmes, classés dans la « littérature féminine », sont ainsi perçus à travers un prisme particulier qui infériorise, puisque ces textes appartiennent à la création universelle représentée uniquement par les auteurs hommes. Dans ce cadre historique précis mais aussi en regard du rejet plus ancien de la femme créatrice⁷¹, Albertine Sarrazin apparaît définitivement en marge de l'institution littéraire.

Les textes ainsi que l'histoire d'Albertine Sarrazin sont chargés des stigmates de son vécu, de son identité, et finalement de son genre. Elle apparaît, en tant qu'auteure mais aussi à travers ses récits comme allant à contre-courant d'une société régie par le devoir d'appartenance : la marge est son domaine, elle est initialement exclue, mais ses romans sont avant tout une représentation de la revendication de cette marginalité et du refus d'appartenir. En préférant la « création » à la « procréation », Sarrazin assume tout ce qui fait d'elle une femme de la marge.

⁶⁶ A. Lasserre, « Les femmes du XX^e siècle ont-elles une histoire littéraire ? », dans *Cahiers du CERACC*, « Synthèses : perspectives théoriques en théorie littéraire », n°4, décembre 2009, p. 38-54, p. 38. URL <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00744200> (page consultée le 27 avril 2018).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁷¹ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, nouvelle éd. révisée, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Des deux sexes et autres », 2015, p. 32.

1.1.3. Réinventer la délinquance féminine

D'une manière générale, étudier le féminin contraint à remettre en question les canons d'un imaginaire où la femme est balancée entre plusieurs extrêmes, forcément liés à sa sexualité ; il s'agit alors de proposer, au fil des analyses des représentations féminines présentes notamment dans la littérature, un élargissement de ce champ traditionnel et de montrer que des traits dits « masculins » peuvent caractériser également les femmes. Dans le cadre d'une étude consacrée à penser la déviance au féminin, Karine Lambert a développé cette proposition :

La métaphore de la visibilité et de l'invisibilité féminines dans l'histoire reste aujourd'hui encore fortement opératoire. Mettre les femmes en lumière signifie lutter contre les idoles mythiques constitutives d'un éternel féminin oscillant entre deux pôles : celui de l'Ève tentatrice et mortifère pour le pouvoir masculin, et celui de l'épouse virginale Marie, de la tendre et fidèle compagne Pénélope⁷².

En mettant en récit son vécu de délinquante, Albertine Sarrazin rompt avec les stéréotypes liés à son sexe social, la violence des femmes étant occultée par « les institutions dominantes [qui] reproduisent les stéréotypes sexistes en assignant les femmes aux fonctions de maternage et en les renvoyant à une prétendue “douce nature”⁷³. » Au-delà de la sphère sociale, Sarrazin rompt plus précisément avec la tradition littéraire du hors-la-loi masculin. En présentant dans ses textes des personnages féminins cherchant à s'évader⁷⁴, l'auteure met en valeur une « femme ambulante [qui] peut réaliser ce qui se présente classiquement comme une activité masculine : la truanderie⁷⁵. » Les romans étudiés constituent une divergence par rapport aux traditions littéraires. En effet, dans le sillage de Pénélope qui attendait fidèlement Ulysse, les images féminines en littérature ont pendant longtemps été le reflet de la « sédentarité de l'univers domestique » attribuée

⁷² K. Lambert, *Itinéraires féminins de la déviance. Provence 1750-1850*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Penser le genre », 2012, p. 11.

⁷³ L. Bereni e.a., *op. cit.*, p. 166.

⁷⁴ *L'Astragale* est le récit de la « cavale », quant à l'héroïne de *La Traversière*, elle n'est pas en situation illégale, mais elle n'en reste pas moins une femme errante dont la personnalité marginale se confronte aux normes sociales alors qu'elle est sans domicile fixe et sans réel point d'attache.

⁷⁵ K. Schwerdtner, « Errances interdites : la criminalité au féminin dans *L'Astragale* d'Albertine Sarrazin », dans *Études françaises*, « Le corps des mots. Lectures de Jean Tortel », vol. 40, n°3, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 111-127, p. 112. URL <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2004-v40-n3-etudfr834/009739ar/> (page consultée le 27 avril 2018).

aux femmes⁷⁶. Dans *L'Astragale*, Anne exalte le vagabondage qui lui est propre en expliquant ses intentions après son évasion : « [...] je rêvais de mauvaises relations, de mauvais coups, d'un tas de mauvaises choses [...] » (A, 147) Plus loin, elle imagine le cambriolage qui lui permettra ainsi qu'à Julien d'avoir des réserves d'argent pendant son évasion : « [...] j'avais rêvé de ligotage, braquage, opération-surprise : toujours cette Série Noire... » (A, 198) Elle se joue de cette « truanderie », convoquant la collection de romans policiers⁷⁷ qui vient appuyer la délinquance du personnage. Faisant écho au rejet du modèle féminin correspondant à la ménagère, Anne, héroïne revendiquant le vol, illustre à l'extrême l'indépendance et le refus de monotonie, mais constitue également un personnage féminin en marge de la littérature. La tradition littéraire n'est dans ce cas qu'une expression des représentations sociales de la France du milieu du XX^e siècle, selon lesquelles « la criminalité chez la femme, c'est tout d'abord lui attribuer une nature masculine ou anti-féminine⁷⁸ ». Cette affirmation n'est pas sans écho au regard que porte Pedro sur Anne dans *L'Astragale* : « Mais Anne, ce n'est pas une femme, c'est un petit homme ! » (A, 125) Le passé d'Albertine Sarrazin et la revendication de celui-ci à travers le personnage d'Anne vient repousser sa conception de la féminité aux frontières de l'idéal de l'époque prôné à travers la figure de l'épouse-mère dont la place, au contraire de la vagabonde, est davantage située au sein d'un foyer.

Les textes d'Albertine Sarrazin évoquent également une marginalité sexuelle, déjà évoquée avec les relations homosexuelles revendiquées par les héroïnes. Cette marginalité se vérifie dans l'écart vis-à-vis de l'idéal féminin particulièrement exprimé à travers le récit de la prostitution, présent notamment dans *L'Astragale*. En effet, quel acte, signe d'« inconstance⁷⁹ » qui plus est sexuelle, reflète aussi bien la dérive par rapport aux normes domestiques des années 1950 ? L'affirmation, par la nature autobiographique du roman, de son passé de prostituée participe à la mise en valeur de la marginalité constitutive des textes d'Albertine Sarrazin :

⁷⁶ ID., « Errances au féminin, refus du “figé” », *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, dir. C. Alexandre-Garner et I. Keller-Privat, Presses universitaires de Paris Nanterre, « Sciences humaines et sociales », 2012, p. 65-78. URL <http://books.openedition.org/pupo/2064> (page consultée le 27 avril 2018).

⁷⁷ « Collection Série Noire ». URL <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Serie-Noire> (page consultée le 21 mai 2018).

⁷⁸ K. Schwerdtner, *Études françaises*, art. cit., p. 118.

⁷⁹ ID., *Migrations, exils, errances et écritures*, art. cit., p. 65-78.

Je ne flâne pas au rade, je n'ai pas le temps, je n'aime pas le trottoir et je ne suis pas plus pute qu'autre chose. J'emploie ce moyen parce qu'il est rapide, qu'il ne nécessite ni horaire ni apprentissage – ou si peu : les pattes des souteneurs, les roublardises des clients, je m'en défilais déjà à seize ans, et rien n'a beaucoup changé depuis... (A, 178)

Le fait de narrer son expérience permet à Albertine Sarrazin d'en être l'unique maitresse, de s'approprier totalement ce passé. L'écriture de la prostitution comme choix « confère aux prostituées une existence certes marginale mais choisie, sacrée, valorisée », faisant de l'exclusion une « affirmation identitaire, véritable arme politique⁸⁰ ». L'appropriation de l'acte de prostitution au moyen de l'écriture permet de revendiquer la marginalité ; il est assumé dans *L'Astragale*, notamment lorsque Annie fait savoir à Julien et Anne qu'elle ne souhaite plus héberger cette dernière, et que d'ailleurs « [s]a maison n'est pas un bordel » : « Je le sais, Annie, et c'est bien pourquoi je n'y resterai pas une minute de plus. » (A, 168) Cependant, en tant que prostituée, Anne se détache des autres filles qui ne bougent jamais et sont ainsi plus facilement retrouvées par les clients. Anne, au contraire, est marquée par le mouvement :

Elles restent au bar : elles attendent que la comptée vienne à elles, elles n'ont rien d'autre à faire ; elles attendent, le flanc affalé contre le juke-box, ou juchées au comptoir devant des verres, comme attendent les vendeurs à la porte des boutiques, [...]. Moi, je marche. [...] sans cesse je change de rue, d'hôtel, d'allure ; [...]. Le long des rues, je glisse des pas pressés, déterminés, je boitille à peine et je marche le plus vite possible : ce manque apparent d'intérêt, ce genre « Vous faites pas le genre », me servent de rempart et d'appât.

- On peut se revoir ?
- Pourquoi pas, si le hasard le veut ?
- Mais, enfin, où puis-je vous trouver ? Vous avez bien un coin, un bar attitré ?
- Ah, moi... je marche. (A, 177-178)

Notons la répétition du verbe « attendre » attribué aux prostituées, contrastant avec le champ lexical du mouvement qui caractérise Anne qui « marche », « change », « glisse ». Ce déplacement rapproche par ailleurs davantage l'héroïne de la péripatéticienne qui se

⁸⁰ V. Sauzon, « La déviance en réseau : Grisélidis Réal, Virginie Despentes et le féminisme pragmatique », dans *Trans*, « Marges et déviances », n°13, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. URL <http://journals.openedition.org/trans/550> (page consultée le 27 avril 2018).

définit par la marche et le fait de déambuler⁸¹. Le personnage apparaît ainsi comme insaisissable, autant par rapport aux hommes vis-à-vis desquels elle veut rester indépendante, qu’au regard d’une catégorisation sociale (« je ne suis pas plus pute qu’autre chose »). La distanciation d’Anne, prostituée en marge de la marge, lui permet de prendre de la hauteur ; le personnage évite les surdéterminations et échappe aux stéréotypes propres au métier. Ne pas se conformer aux normes du milieu, ce n’est que refuser un « autre uniforme » qui remplace le masque fatigué de la prisonnière par un « maquillage opaque » (A, 177). Cette esquivance est exprimée dans le texte notamment à travers le jeu opéré par Anne face aux clients. En effet, en compagnie de ce comptable amoureux, Anne adopte un rôle candide, consciente de correspondre à une certaine image de la prostituée : « Soyons pute, disons : “Chéri...” » (A, 201) Mais c’est une Anne pragmatique qui dépouille l’homme de toute préoccupation ainsi que de son argent : le client n’est plus qu’un homme ramené à un état d’innocence, endormi par une pauvre « petite fille de joie » (A, 201), permettant à Anne de cambrioler son bureau. Octave Mirabeau, dans son essai *L’Amour de la femme vénale*, souligne effectivement le pouvoir subversif de la prostituée, prenant un certain pouvoir sur l’homme, destitué de son masque social dès lors que ses agissements répondent uniquement à une pulsion sexuelle. L’écrivain voit ainsi en la prostituée « une anarchiste des plus radicales⁸² ». Jouant des stéréotypes, se déplaçant du rôle de gentille fille de joie à celui d’anarchiste tirant à son avantage les « mœurs dépravées » (A, 202) des hommes, se plaçant du côté des illégaux (illégaux dans ce cas), refusant l’image la plus commune de la prostituée immobile et dans l’attente tout en correspondant aux déplacements de la péripatéticienne, le personnage d’Anne échappe à toute tentative de catégorisation. Les lieux communs de la délinquance sont ici détournés et celle-ci est réinventée au fil des récits.

⁸¹ CNRTL, « péripatéticien, -ienne », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9ripat%C3%A9ticienne> (page consultée le 17 mai 2018).

⁸² O. Mirbeau, cité par P. Michel, « Octave Mirbeau et la marginalité », *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, dir. A. Bouloumié, Angers, Presses universitaires de Rennes, « Nouvelles Recherches sur l’Imaginaire », 2003, p. 94-103. URL <http://books.openedition.org/pur/10333> (page consultée le 27 avril 2018).

1.2. Refuser l'autorité du centre

Si la position marginale permet de se dégager des normes sociales, elle consiste également à refuser l'autorité sur laquelle s'établissent ces dernières. Le refus de l'autorité apparaît dans les romans d'Albertine Sarrazin dans deux espaces distincts représentant chacun une norme à laquelle il s'agirait d'obéir : d'une part la prison, et de l'autre le monde extérieur. La pensée de Michel Foucault à propos de la norme et de la prison en tant que lieu centralisateur permettra d'aborder la lutte constante de l'héroïne de *La Cavale* contre le pouvoir de soumission du système carcéral. À l'extérieur, les héroïnes de Sarrazin marquent leur détachement vis-à-vis d'autres instances autoritaires reléguées notamment par la figure du père, par certaines normes sociales et bien sûr par la justice, qu'il s'agit de tourner en dérision pour mieux s'en détourner.

1.2.1. La prison comme représentation de la tension entre centre et marge

La prison est le motif central des textes d'Albertine Sarrazin. *L'Astragale* raconte l'évasion, *La Cavale* s'ouvre sur l'arrivée en prison de la protagoniste et constitue le récit de la vie en détention, *La Traversière* relate la mise en liberté après de longs séjours successifs en prison, ainsi que le retour à la vie sociale. Même si l'œuvre de Sarrazin ne demande pas forcément d'être vue comme une suite, la prison comme fil conducteur est notoire, celle-ci venant en effet figurer la marginalité qui entoure la vie et les écrits de l'auteure.

Il importe dans un premier temps de noter la tension qui régit la prison : institution qui met à part une frange de la population, elle symbolise en même temps l'ordre et donc la centralisation. Le lieu de la prison est la matérialisation de la marginalité, en ce qu'il enferme les individus ayant enfreint la loi, mais aussi parce qu'il cache ceux qui dévient de la norme, représentée elle-même par la justice et donc notamment par le système carcéral : « Le forçat est un marginal : il est marginalisé par son crime, il se rebelle contre la norme (loi), qu'elle soit morale, religieuse ou sociale : il représente une forme de dissension. Ayant rompu le contrat social, il se trouve rejeté, mis de côté (dans la prison)⁸³. » La tension concernant l'emprisonnement reflète celle, plus globale, liée à

⁸³ M. Lienard-Yeterian, « Écriture du marginal et genre grotesque : l'exemple de la littérature sudiste », *De la norme à la marge. Écritures mineures et voix rebelles*, dir. A. Garrait-Bourrier, Clermont-Ferrand,

l'ensemble périphérie-centre, à ce confinement aux frontières qui n'implique pas d'être à l'extérieur. Effectivement, il est impossible d'être tout à fait hors de la société, il faut mettre en place des compromis : l'enjeu de cette confrontation est au fondement de l'œuvre de Sarrazin. C'est ce qui est exprimé par le personnage d'Anne dans *L'Astragale* : même si elle se détache des idéaux constituant la norme féminine, elle est obligée de coexister avec ceux-ci ; de la coexistence naît la tension ainsi que les nombreuses subversions et écarts occasionnés par le refus de la norme. La déviance par rapport à la norme a été abordée par Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir* où est mis en évidence le mouvement de redressement vers un centre, le « pouvoir de normalisation⁸⁴ » exercé par la prison. Ce mouvement est visible dans la structure de *La Cavale*. Alors que le début du roman – commençant par l'arrivée d'Anick en prison – est remarquable par l'usage fréquent du lexique familier et par un cynisme défiant l'autorité de la justice, les dernières pages sont particulièrement marquées par un vocabulaire plus classique et par un ton davantage empreint de pessimisme. La prison a eu raison des rêves d'évasion, et l'écriture reflète ce domptage qu'a subi l'héroïne. Elle se retrouve dans une lutte permanente entre un désir profond de s'échapper et l'obéissance inculquée par la vie en prison. Tout le travail de discipline proposé par le système pénitentiaire consiste à faire obéir, à faire entrer dans un « rang⁸⁵ », ce mouvement centripète allant à l'encontre du refus d'appartenance des héroïnes, chacune animée par l'idée de la fuite. Ce concept de rang relevé par Foucault vient finalement exprimer le paradoxe principal de la prison : institution prévue pour les marginaux, située à l'écart de la société, elle consiste cependant à faire entrer dans un rang, de façon à centraliser. Les détenus deviennent des individus en marge de l'humanité, mais en même temps se renforce la bipolarité du rôle de la prison, la délinquance étant un « milieu apparemment marginalisé mais centralement contrôlé⁸⁶ ».

Dans *La Cavale*, lorsque les détenues sont à la messe, le soin que mettent les surveillantes à maintenir l'ordre et la centralisation est mis en avant par la narratrice : « La matonne s'assoit sur sa chaise, rassemble ses caroubes entre ses genoux avec un

Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2010, p. 56. URL <http://www.lcdpu.fr/resources/titles/27000100694680/extras/978-2-84516-435-2.pdf> (page consultée le 27 avril 2018).

⁸⁴ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel », 2010 [1975] p. 359.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁸⁶ M. Foucault, *op. cit.*, p. 323.

cliquetis précautionneux, et frime par-dessus nos têtes recueillies : bon, aucune ne dépasse, tout est bien hermétique, [...]. » (C, 45) L'hermétisme de la prison illustre d'une part cette impossibilité de s'en échapper (ce sera le cas dans ce roman, mais pas dans *L'Astragale*), mais surtout l'idée que chaque individu doit rester à sa place. Tournant en dérision cette discipline, le spectacle de la messe est l'occasion pour Anick de « frime[r] par-dessus la rambarde, prenant soin que [s]on nez ne pointe pas hors du rang. » (C, 46) Cette disposition oblige en effet à jouer le jeu⁸⁷ (la « frime », le jeu, l'ironie permettant d'aborder l'autorité en défiant la soumission qui serait de mise) de la soumission face aux surveillantes ou « matonnes » : « La matonne agite ses caroubes. Je rajuste le masque pieusement bovin, je courbe les vertèbres avec reconnaissance, [...]. » (C, 46) Le groupe de détenues est assimilé à un troupeau de bêtes qu'il s'agirait de rendre docile, la narratrice met ainsi en évidence le but de centralisation, de rassemblement en prison. Ce qualificatif animal exprime également une analogie entre la parcellisation des élevages et l'accumulation des cellules de la prison. Le « chacun sa place » exprimé par ces deux extraits peut être entendu à deux niveaux : au sein de la prison, régie par une discipline stricte représentée par la présence récurrente des « matonnes », mais aussi, en élargissant la perspective, du point de vue de la société. En effet, les héroïnes des récits d'Albertine Sarrazin sont toutes enclines à sortir des canevas sociaux, à préférer les « voies traversières » (T, 310) à la « pente douce » (A, 21).

En plus de souligner l'alignement voulu par le rang, l'adjectif « bovin » dans l'extrait précédent évoque la déshumanisation produite par la prison. Aussi, la perte d'humanité se distingue dans cette image grégaire dès lors que « dans la discipline, les éléments sont interchangeables puisque chacun se définit par la place qu'il occupe dans une série, [...] »⁸⁸. Cette négation des différences propre à la déshumanisation et cette uniformité se reflètent dans *La Cavale* : les codétenues se suivent et se ressemblent, au fil des entrées et des sorties, même dans les changements de prison ; les filles sont des « ombres » (C, 86). La déshumanisation est visible dans les textes à travers l'expression du mécanisme des gestes. L'ordre répétitif auquel sont soumises les prisonnières dans *La Cavale* affecte le comportement de la narratrice : « Je me contente de répondre aux bafouilles que je reçois, avec une ponctualité machinale. Tout le reste est silence, à part

⁸⁷ Il s'agit de « frimer », l'ironie permettant d'aborder l'autorité en défiant la soumission qui serait de mise.

⁸⁸ M. Foucault, *op. cit.*, p. 171.

les os qui renaudent et grincent de temps en temps. Machinalement aussi, je les fais taire [...]. » (C, 66-67) La répétition resserrée de « machine » attire l'attention sur la manière dont l'ordre auquel est vouée Anick endort la spontanéité de ses mouvements ; la prison propage une forme de lassitude qui aurait pour but d'affaiblir la rage qui anime l'héroïne. Dans *L'Astragale* Anne se souvient de ce même accablement qui caractérisait les détenues : « [...] mes petites sœurs gardaient le même masque, pâle, marbré ou congestionné, les cernes maquillant les yeux, et cet air fade, anonyme, uniforme. » (A, 177) À la fin du roman, après de nombreux mois d'enfermement, Anick prend de plus en plus conscience de l'objectif de domestication qui est celui de la prison, ramenant par la même occasion à un état animal. Dans un premier temps, elle se rend compte qu'elle s'approprie cette fixité demandée par le système disciplinaire, elle refuse de penser plus profondément, car cela demande une énergie, une vivacité d'esprit que la prison tarit :

À longueur de journée, je pique à la machine, je pique les amants dantesques, je pique mes doigts ; je me pique le nez avec de l'attente et des images. Je les appelle images fixes. Comme d'autres se font patienter au vol des mouches, moi, je fixe le point de la chance. [...] Si je regarde une autre luciole, si je cesse de fixer pour me mettre à réfléchir, aussitôt ma tête refuse de carburer et je m'ensommeille tout à fait : dès que j'ouvre l'esprit, la lancinance s'y faufile et s'étend, tordant et drainant tous les fils de pensée en un mouvement tournant, irrésistible, inextricable. (C, 479)

Plus tard, en s'apercevant que depuis deux mois son travail d'écriture se résume à la rédaction de lettres formelles, Anick prend conscience de l'endormissement qui s'empare d'elle à force d'être en prison :

Deux mois... Sans que je m'en aperçoive, mon mental est en train de crever d'inanition ; ou plus exactement, je m'en rends compte, mais je triche. [...] Pour me justifier, et pendant que je monte le tas de droguets sous les pieds de la machine qui vrronvrronne sans trêve, je me dis que je m'y remettrai que je voudrai, parce que je saurai toujours écrire et me souvenir : alors, pourquoi me forcer ? Je me décante, je suis cernée par l'inexprimable, etc. Je n'use plus que de mots indispensables : les autres me semblent vieux et exigeants. J'oublie les mots que sertissait un à un, dans les caresses, la voix chérie [...] ; depuis deux mois, j'ai un répertoire uniquement composé de formules, de phrases conventionnelles [...]... Sous l'apparente soumission, sans cesse l'orage tourne, éclate et se reforme. [...] La ronde passe. Damien est dans le coma, on s'en assure à l'œilleton. [...] Je me sens lasse et comblée, trop calme... Je ne veux pas être

calme ! Que ma rage ne guérisse pas. Que je garde, entiers, mes mauvais, mes douloureux penchants. (C, 498-501)

Les gestes de l'héroïne se trouvent pris dans une mécanique, la réflexion demande de plus en plus d'efforts. L'ordre affaiblit la révolte qui agite ceux et celles qui préfèrent se mettre à distance de l'autorité. La narratrice met en lumière la façon dont, outre le fait d'enfermer un corps, la prison parvient à contrôler la pensée et les mots : le langage utilisé en détention n'est plus que convention, s'alignant lui aussi sur la norme. Les mots de la prison sont simples et purement utilitaires, s'opposant à l'exigence des mots de l'écriture gratuite, désintéressée, artistique, qui demande une fugacité d'esprit qui s'étirole en prison. Consciente de la soumission à laquelle conduit naturellement l'enfermement, Anick peut se servir de cette fureur qui ne l'a jamais vraiment quittée, et l'exprimer par des mots. Imaginant une surveillante satisfaite de l'état léthargique des détenues, la narratrice accentue d'autant plus la colère qui l'anime, sublimant par la même occasion son caractère de marginale. Notons l'utilisation du verbe « guérir » associée à la rage, qui vient connoter l'aspect pathologique que la prison attache à la rébellion, comme une anormalité psychique. Finalement, en regard des différences de tons qui sont utilisées dans le roman, l'oscillation d'Anick entre la fatalité de la langueur diffusée par la prison (que ce soit à travers ses actes ou sa pensée, mais aussi plus implicitement par le biais du lexique utilisé) et son désir d'insoumission illustre cette tension, cette lutte constante de la part de l'héroïne pour aller à contresens du mouvement centralisateur.

En se désolant de ne plus user des mots de la passion qu'elle qualifie d'« exutoires veloutés des irisations du cœur » (C, 499), Anick met en évidence la perte de goût pour la vie provoquée par la prison. Notons que cette expression tend également à renverser le caractère romantique attribué à la vie de réclusion qui stimulerait la verve poétique⁸⁹, illustrée ici par la préciosité des termes utilisés. Lors d'une discussion à propos de la peine de mort relatée dans *La Cavale*, la narratrice constate la vanité du débat en pointant l'aspect punitif de la prison : « Pourquoi parler de la peine de mort quand on est condamnée à vivre, à vivre sans arrêt, à garder la vie comme une punition, comme une plaie ? » (C, 28) Le système carcéral est dénoncé ici comme un lieu où il s'agit de punir

⁸⁹ M. Petrescu, *L'image de la prison dans la littérature française et québécoise du 20^e siècle*, thèse de doctorat en études françaises, Ontario, University of Waterloo, 2013, p. 60. URL https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/7454/PETRESCU_MARIA.pdf?sequence=1 (page consultée le 27 avril 2018).

les détenus pour et par leur vie. La prison n'a pas un caractère de remédiation, mais exerce surtout ce « pouvoir de punir⁹⁰ » relevé par Foucault. La prison telle qu'elle apparaît dans cette analyse comme lieu de punition naturalise la culpabilité des détenues :

[...] en taule, même si l'on débarque avec le casier et l'âme candides, le sentiment de culpabilité a tôt fait de vous noircir. On respire la culpabilité à pleins poumons, il en dégouline les murs, il en reste dans tous les recoins ; comme la crasse, la culpabilité s'est accumulée là depuis des générations : comment ne pas être coupable ici ? (C, 148-149)

Dans cet environnement où les détenues ne peuvent que se sentir fautives, la narratrice pointe un processus de culpabilisation propre à la prison qui marginalise par la punition la femme *dérangante* qu'elle est, davantage pour son errance que pour l'infraction qu'elle a commise. Dans *L'Astragale*, en « cavale », Anne souligne cette faute qui la caractérise aux yeux de la société, au-delà de ses actes : « [...] n'importe où que je me pointe, n'importe quoi que je fasse, je suis en faute. Parce que je suis là, au lieu d'être en taule. La taule, c'est mon droit chemin. » (A, 197) Elle sera toujours fautive dès lors qu'elle est une marginale qui n'est pas cachée, enfermée.

La prison permet de déceler le thème de la solitude, très présent dans les textes d'Albertine Sarrazin. La solitude y apparaît comme paradoxale, dès lors qu'elle peut être positive ou négative, dans ce dernier cas il sera plus approprié de parler d'isolement. En effet, la solitude dans sa dimension plus spirituelle peut faire écho au besoin de distance vital qui caractérise les personnages, tandis que l'isolement est davantage un effet de l'aspect punitif de la prison. D'un côté, dans *La Cavale*, la solitude résulte du désir de s'éloigner du groupe dans le dortoir pour la femme indépendante qu'est Anick : « Soupairs ; une qui grince des dents, une qui pleure, et moi enfin seule, qui rêve bien à plat, [...] » (C, 39) Le motif du « cercle » comme symbole de solitude apparaît à plusieurs reprises : « Brouhaha. Lorsque tout le monde parle à la fois, je me sauve dans mon cercle de silence ; j'en suis le centre, les tangentes me frôlent sans me blesser : tangentes méchantes, moqueuses, égoïstes. » (C, 154) Comme une constante, cette illustration du besoin de solitude figure également dans *L'Astragale*, lorsque Anne se sent étouffer chez Pierre et Nini : « J'ai ressoudé mon cercle, j'y suis seule, bien centrée, les

⁹⁰ M. Foucault, *op. cit.*, p. 297.

tangentes alentour frappent et s'embrouillent, je les laisse fuir et se perdre, je m'en fous. » (A, 129) Cette abstraction vis-à-vis du groupe exprime la marge essentielle aux héroïnes. La solitude permet aussi de « rêver », de mettre à profit, intellectuellement, le temps en prison, de penser – rappelons que deux des trois romans ont été écrits en prison⁹¹. Aussi, toujours en mettant en avant le soulagement que procure le retrait dans un lieu où elle est obligée de vivre avec les autres, Anick se plait à « philosoph[er] sur le goût de la solitude » (C, 164). D'un autre côté, l'isolement est vécu négativement quand il est imposé de force. L'enfermement vient particulièrement exprimer ce qui est vécu comme un délaissement : « Nulle part mieux qu'entre ces murs, quatre murs et un plafond de ciel, je n'aurai goûté aux lèvres du vent la senteur brisée des tilleuls ; en cette citerne d'oubli où nous gisons, la tête pleine de "debout". » (C, 83) En plus de souligner l'ordre constant auquel sont soumises les détenues, Anick compare la cellule à une « citerne d'oubli », poussant à l'extrême la marginalisation fondamentale que produit la prison. Le ciel faisant office de plafond illustre l'inatteignable sortie, la cellule s'apparente alors à un puits où sont abandonnés les laissés-pour-compte. Oubliées, les détenues dépassent, selon Anick, les préoccupations de la justice : « [...] un tas d'autres attendent, dans toutes les taules de France, que messieurs les juges se souviennent d'elles. On attend. » (C, 144) Avec le verbe « se souvenir » et l'insistance sur l'attente, la narratrice laisse entendre que la prison permet une situation de tranquillité aux yeux de l'autorité. La réclusion carcérale apparaît comme un espace où chacun semble être à sa place, c'est-à-dire dans la marge sociale, dissimulé derrière les murs – cette idée d'ordre ressurgit également. La protagoniste, clairvoyante, exprime à ses codétenues l'inintérêt du système d'isolement en s'appuyant sur la tension qui a eu lieu dans le dortoir entre certaines filles et « l'Algérienne ». D'un point de vue historique, lorsque Albertine Sarrazin écrit *La Cavale*, c'est-à-dire entre 1961 et 1963⁹², la guerre d'Algérie arrive à peine à son terme⁹³. À la fin des années 1950, le conflit entre les indépendantistes et l'armée française se fait de plus en plus violent⁹⁴, il faut attendre 1962 pour que de Gaulle mette fin à la guerre⁹⁵. En métropole, le rejet des Algériens et plus généralement des Nord-Africains s'affirme en réaction à la violence des

⁹¹ J. Duranteau, *op. cit.*, p. 156 et 190.

⁹² *Ibid.*, p. 156-189.

⁹³ C. Giol, *De Jaurès à Sarkozy. Histoire de France de 1914 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, « Major », 2008, p. 153.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 143-145.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 153.

attentats indépendantistes⁹⁶. Alors que plusieurs détenues, sous l'influence d'un racisme ambiant, désirent mettre à part l'indésirable, Anick intervient :

Vous savez bien qu'il n'y a pas de cellule pour ! Sinon, on m'y aurait mise, ou n'importe laquelle aussi malade que moi... On est toutes malades, et c'est pourquoi on nous isole ensemble, je pense. Non, sérieux, si on rouscaille, tout ce qui arrivera c'est qu'on fera deux ateliers, les prévenues d'un côté, les prévenues de l'autre. Comme elle est à la fois prévenue et condamnée, la Chef est foutue de nous la coller un jour chacune, et... (C, 32)

Avec ce double discours, Anick fait passer à ses codétenues un message pacifique, et en même temps souligne que chaque prisonnière est logée à la même enseigne : elles sont toutes ces « malades » aux yeux de la société, elles se retrouvent en groupe, mais isolées à la marge du social. Consciente de ce mouvement, autant de la part de la justice que de son entourage (« Le juge n'acceptera que les mandats de ma mère, et ma mère va me couper les vivres comme à chaque incarcération, [...] » (C, 36)), Anick se répète ce que lui avait dit Zizi, et cette phrase apparaît tout au long du récit comme pour le ponctuer : « “On est tout seul, ma poule. Tout seul.” » (C, 39) Elle a bien compris qu'elle ne pouvait compter que sur elle-même, et cette solitude en prison renforce finalement son indépendance. L'isolement est aussi financier, et l'évocation de cette précarité est particulièrement récurrente dans *La Cavale*. Effectivement, au début de son incarcération, Anick apprend que son pécule a été bloqué par le juge d'instruction, et que la seule manière dont elle pourra gagner de l'argent sera par le travail manuel à l'atelier. Sa réaction se fait sur le ton de l'humour : « “Ils vont me faire payer cher mon insolence”, pensé-je ; mais je me rappelle aussitôt que depuis trois minutes je ne puis plus payer quoi que ce soit. » (C, 34) Notons que la forme conjuguée particulièrement soutenue « pensé-je » met davantage en évidence, non sans ironie, le contraste entre la richesse lexicale et la pauvreté matérielle. Le seul capital de la narratrice réside dans cette supériorité langagière. Le système carcéral isole donc à un autre niveau, empêchant toute indépendance financière. La solitude dans le récit de la prison est finalement représentée à travers deux prismes distincts. Elle permet certes de se retrouver et de se découvrir,

⁹⁶ B. Alidières, « La guerre d'Algérie en France métropolitaine : souvenirs “oubliés” », dans *Hérodote*, « La question postcoloniale », n°120, Paris, La Découverte, 2006, p. 149-176, p. 151. URL <https://www.cairn.info/revue-herodote-2006-1-page-149.htm> (page consultée le 27 avril 2018).

mais cet isolement est nocif lorsque la distanciation par la société prend ses sources dans la stigmatisation des marginaux.

Le système pénitentiaire repose sur une « invisibilité sociale⁹⁷ » doublée d'un système d'isolement permettant néanmoins d'observer les détenus. Foucault a par ailleurs mis en évidence cet aspect particulier de la prison lié à la perception dans son analyse de l'architecture panoptique ayant pour effet d'« induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir⁹⁸ ». Un paradoxe se dessine : les prisonniers sont isolés, soumis à une « soustraction physique et symbolique [...] du cours social ordinaire et de la visibilité publique⁹⁹ », mais ils doivent pouvoir être vus par les autorités judiciaires, être sous contrôle. Le principe du panoptisme illustre ce que la protagoniste de *La Cavale* tente de déjouer : la surveillance incessante. En effet, aller à l'encontre de ce contrôle à sens unique, « surveille[r] la surveillante » (C, 13) permet à Anick d'inverser la forme de domination à laquelle sont soumises les détenues. Pour Anick, le seul moyen de ne plus être surveillée est d'être en dehors de la cellule : « [...] jusqu'ici seules les échappées que ménage la vie grégaire m'ont permis de regarder la prison sans être moi-même regardée par la matonne. » (C, 69) En d'autres termes, la surveillance est constante en prison ; la marge représentée ici par la prison est renforcée en tant que frontière d'une société de surveillance, frontière toujours bien visible pour le centre. Ces deux extraits montrent l'inversion opérée par Anick, jouant sur le couple voir/être vu. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, s'écarter a pour conséquence de se dérober du contrôle du centre mais aussi d'avoir une vue avantageuse sur ce dernier, de l'interroger en se détachant de ses carcans. Ce privilège se retrouve renversé par la prison : s'attribuer la surveillance dans le lieu par excellence du contrôle, c'est préserver une certaine part d'émancipation. La problématique de la visibilité se voit doublée de celle de la parole, de la « perte de voix » en découlant ; l'autorité apparaît alors comme un « ordre du visible et du dicible qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre

⁹⁷ Cf. G. Le Blanc, *L'invisibilité sociale*, Paris, Presses universitaires de France, « Pratiques théoriques », 2009.

⁹⁸ M. Foucault, *op. cit.*, p. 234.

⁹⁹ P. Artières, P. Lascoumes et G. Salle, « Prison et résistances politiques. Le grondement de la bataille », dans *Cultures et Conflits*, « Prisons et résistances politiques. Le grondement de la bataille », n°55, Paris, CCLS – Centre d'études sur les Conflits, Liberté et Sécurité – L'Harmattan, automne 2004, p. 5-14. URL <http://journals.openedition.org/conflits/1555> (page consultée le 27 avril 2018).

comme du bruit¹⁰⁰ ». L'existence et la parole d'êtres marginaux comme l'héroïne de *La Cavale* et son auteure sont niées par l'autorité de la prison, mais les romans montrent systématiquement comment cette invisibilité tente d'être contrecarrée.

1.2.2. *Se détacher des normes autoritaires en société*

Dans un mouvement centrifuge, les héroïnes des romans d'Albertine Sarrazin marquent leur détachement à l'égard d'un centre représentatif de l'autorité, de ce qui s'apparente à la norme. La famille, représentant fondamental d'une autorité, fait l'objet d'un premier détachement raconté dans *La Traversière*. La relation d'Albe vis-à-vis de ses parents est vécue dans un rapport de force. D'abord, le déménagement à Aix-en-Provence apparaît comme une occasion de faire suivre à Albe les études décidées par ses parents : « [...] là, je pourrai faire toutes les études qu'ils voudront. » (T, 131) Déjà, le foyer est un endroit oppressant pour la petite fille : « [...] la penderie touchant l'armoire qui condamne une porte, mon lit-cage joint par la table de nuit au lit de mother [...]. » (T, 131) Le champ lexical connote l'oppression ; la porte, l'une des issues de la maison, est condamnée, le lit est assimilé à une cage (ayant précisé précédemment qu'elle avait dix ans lors de ce déménagement, il est permis d'attribuer à ce terme toute la dimension d'enfermement qu'il contient). La présence des parents est de plus en plus contraignante et exprimée notamment par le ton « militairement ordurier » (T, 136) du père, ancien colonel qui faisait alors régner une vraie « dictature » (T, 145) au sein du foyer. Le père est d'ailleurs annoncé comme « mon colonel » (T, 131) par la narratrice, la connotation autoritaire étant ainsi systématiquement attachée à la relation entre la petite fille et son père. La mère d'Albe choisit la soumission, l'effacement : « Mother m'apparaît aujourd'hui comme une *personne* dont toute ma jeunesse n'aurait connu que le reflet ou l'esquisse, comme si la vie conjugale l'avait empêchée de se dessiner, de s'affirmer [...]. » (T, 144) De son côté, la jeune fille choisit de partir, de choisir les « routes étroites et accidentées » (T, 139) plutôt que le destin prédéterminé par la famille bourgeoise. Le refus de l'autorité paternelle est observable dans *L'Astragale* avec le personnage de Pierre qui adopte systématiquement une attitude supérieure face à Anne : « – Puis-je avoir un peu de cet excellent cognac ? – Mais... il me semble que vous aimez boire ! dit Pierre, le sourcil froncé. Ce soir, son gosse est là et il joue le rôle paternaliste pour nous deux. » (A,

¹⁰⁰ J. Rancière, cité dans P. Artières, P. Lascoumes et G. Salle, *Cultures et Conflits*, art. cit., p. 5-14.

64) Dans la continuité de la figure paternelle autoritaire et de la famille bourgeoise, les instituts de redressement ainsi que la prison et plus globalement les figures paternalistes montrent comment l'autorité a été reléguée à d'autres instances normatives.

Au-delà du rapport conflictuel avec la figure paternelle, se détachant de sa famille adoptive, l'héroïne de *La Traversière* refuse le modèle conventionnel bourgeois qui lui aurait été destiné et où le travail est primordial : « [...] j'étais cernée uniquement par les refus, l'ennui de grandir si lentement et d'ensuite devoir perdre ma vie – pour la gagner – en un boulot que je n'aimerais pas : [...] » (T, 141) Avec cette antithèse (perdre-gagner), la narratrice met en évidence sa lassitude face au monde du travail. Ce détachement s'éclaircit lorsqu'elle exprime son refus de la subordination, de la centralisation découlant du système salarial : « L'argent !... Je crois à l'argent, pas au salariat. » (T, 274) Effectivement, dans *La Traversière*, Albe adopte une attitude méfiante vis-à-vis du travail de caissière au Prisunic qui lui a été proposé afin de se réintégrer en société. Cet emploi, davantage une « manière de rassurer les flics et un passe-temps comme un autre » (T, 95), est moqué par la narratrice : « Je crois que “vendeuse auxiliaire” est un euphémisme pour “bouche-trou” [...] ! » (T, 96) Ce métier est effectivement à l'opposé des convictions de liberté qui animent l'héroïne. En rupture avec le marché du travail, Albe déplore également le salaire ridicule de sa nouvelle activité :

Avec tout ça, j'oubliais, je me gagne quatorze francs quatre-vingt-seize centimes par jour : de quoi me payer mes cigarettes, mes timbres, l'alcool pour oublier, le « pain dermatologique de Vichy » pour me laver. On pouvait gagner dix, cent ou mille fois plus avec Lou, en une seule nuit ; j'ignorais le gain quotidien et j'aurais aimé n'en faire jamais l'apprentissage : [...]. (T, 98)

Se détachant définitivement du salariat et revendiquant une alternative illégale mais plus efficace pour gagner de l'argent, Albe légitimise également explicitement le vol comme vecteur d'indépendance. Elle est effarée de constater ce salaire minimal – le « gain quotidien » se calquant sur l'expression biblique du pain quotidien – alors que les cambriolages offraient une liberté impossible à atteindre en tant qu'employée. Voleuse mais soumise à Lou, la narratrice revendique la liberté que permet le vol contrairement au travail au supermarché : la critique ne vise donc pas la subordination en général, mais bien le système social et le salariat précisément, brouillant ainsi l'image de rebelle qui pourrait être attribuée à l'héroïne échappant à toute catégorisation.

À de nombreuses reprises dans les romans d'Albertine Sarrazin, il est possible de remarquer une mise à distance vis-à-vis de l'autorité judiciaire notamment lorsque les narratrices tournent celle-ci en dérision. Dans *La Cavale*, Anick retrace son passage à l'Instruction, comparée à « l'oral du bac » (C, 95) :

Attention, c'est à moi d'aller faire le singe. Bon : le dos voûté, le bras raide, la voix imperceptible. L'ai flingué, quoi. [...] Sitôt la porte franchie, je me dépêche d'allumer une Gitane : [...]. « Vous ne pensez pas, maître, que je l'ai mérité, depuis une heure que je fais le con ? » (C, 96)

L'Instruction, procédure de réunion des « éléments nécessaires (documents, témoignages, interrogatoires) par lesquels un magistrat met une affaire en état d'être jugée¹⁰¹ », ainsi que le système judiciaire s'apparentent dans le récit à une vaste comédie. Dans ce passage, la narratrice met en évidence ce qui pourrait être qualifié de « comédie de la détenue », caractérisée par cet abattement prévisible, attendu par l'audience de l'Instruction. Par ailleurs, l'allure maussade qu'Anick se force à adopter fait écho à la culpabilité du prisonnier naturalisée par la prison. En prenant soin d'apparaître courbée et affaiblie, Anick donne l'impression de se préparer à une arrivée sur scène. Comparée à un spectacle, surjouée, la sacralisation attribuée aux juges et aux avocats est ainsi atténuée. Le détachement opéré par la désinvolture de ton et les termes connotant la comédie (« singe », « faire le con ») expriment l'inintérêt de la détenue pour le regard que peut porter la justice sur sa personne. Aussi, l'ironie souvent présente dans les romans met en évidence la volonté de la narratrice de contester l'autorité. C'est le cas au début de *La Cavale*, lorsque Anick entre en prison : « Mais où sont donc les prisons de ma jeunesse ? Ici, pas d'étagères bien nettes, offrant à la lassitude et à la crasse du client des piles de robes droguet, [...]. » (C, 13) Sa nostalgie à l'endroit de la prison, ainsi que le statut de « client » qu'elle s'attribue met en évidence le plaisir qu'elle aurait à se retrouver là-bas, et a pour effet de contrer l'autorité de la prison. La moquerie envers le système pénitentiaire se double d'une certaine ironie par rapport à la mode et aux magasins de vêtements.

¹⁰¹ CNRTL, « instruction », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/instruction> (page consultée le 17 mai 2018).

Le détachement par rapport à un centre normatif s'exprime également au travers de l'opinion divergente d'Anick concernant les sujets de société. La vie en communauté en prison est l'occasion de mettre en avant l'actualité politique française dans les années 1960 et de jouer sur la notion de norme. Notons notamment ce passage, lorsque les filles du dortoir pensent voir revenir une détenue algérienne que toutes appelaient Zorah :

Zorah ! On m'en a déjà parlé, ici ou ailleurs, je ne sais plus. Ses passages répétés dans la taule ont fini par tracer ; de plus, c'est une ratonne, une garçonne, bref, de quoi se faire quelques pintes de mauvais sang. [...] Un œil jeté et récupéré aussi sec me suffit pour embrasser l'apparition dans sa totalité : drapée dans sa noire splendeur, la Vierge de la Basilique d'Alger marche sur nous. [...] Ce n'est pas Zorah, celle-là on connaît pas. Mais pour nous autres, Françaises pures ou impures, qu'il s'agisse d'une Arabe, d'une Berbère, d'une Targui, ou d'une gitane après l'été, du moment que c'est mat et nattu, c'est Algérien. (C, 28-29)

Plus tard, après une cohabitation difficile, l'Algérienne s'en va : « “Nous, les honnêtes Français, on nous laisse crever en cabane et on tue nos enfants, là-bas dans son pays de merde.” Je regrette ma tatoueuse, ma fleur, mon morpignon du pavé raton. » (C, 113) Dans ces extraits, Anick fait entendre la norme, l'opinion publique, en parlant globalement des « Français » ou en présentant des paroles, dont le locuteur est implicite, de la haine généralisée. En s'intégrant d'abord dans la parole de la chambrée (C, 28-29) puis en se détachant des considérations racistes en exposant son « je », Anick joue avec sa position concernant les normes sociales. Cet aspect de la narration a été analysé par Djemaa Maazouzi dans un article sur Albertine Sarrazin :

L'auteure joue avec « cette voix qui se dédouble et [...] ce “nous” qui inclut ou exclut la narratrice ou l'auteur, libérant un jeu de distanciations par rapport à des sujets qui ne sont pas des plus courants dans les textes de la France des années 1960 : la peine de mort, la guerre d'Algérie, le racisme anti-Algériens¹⁰². »

Dans le premier extrait, Anick parle au nom d'un « nous » ; s'intégrer dans le point de vue du peuple – représenté ici par l'ensemble du dortoir, l'hostilité étant généralisée – permet ainsi de traduire la peur, la répulsion qui animent les autres filles (« la Vierge de

¹⁰² D. Maazouzi, « Entre rébellion et convention : “l'exception” Albertine Sarrazin », dans *Études françaises*, « Les exceptions françaises (1958-1981) », vol. 47, n°1, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 113-127, p. 122. URL <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2011-v47-n1-etudfr1518288/1002519ar/> (page consultée le 27 avril 2018).

la Basilique d'Alger marche sur nous »), et d'exposer « la normalité des rapports des Français aux Algériens¹⁰³ ». Cette normalité est représentée par les insultes courantes (« ratonne » désignant les femmes d'Afrique du Nord¹⁰⁴) ainsi que par les amalgames et l'utilisation du présentatif « c'est » pour parler d'une personne en la réifiant (« du moment que c'est mat et natté, c'est Algérien »). Après avoir posé les expressions de la norme anti-Algériens, la narratrice fait petit à petit émerger sa propre voix qui contraste avec les insultes d'un énonciateur, occulté ici et qui semble se confondre avec les « honnêtes Français ». Elle défend l'Algérienne et marque, en même temps qu'elle se détache des commentaires racistes, son rapprochement avec la détenue (« *ma tatoueuse*¹⁰⁵ »), joue sur les accusations de morpions qui avaient été lancées à son propos en contractant « morpion » et « mignon ». En s'appropriant la norme anti-Algériens relevée par Maazouzi, la narratrice de *La Cavale* rappelle que le racisme ne s'explique pas, il est naturalisé par ceux qui le propagent. C'est ce qui se dégage de ces extraits : en expliquant la répulsion, Anick s'en détache forcément, ce qui est clairement observable dans ce dernier extrait. Finalement, le rejet de l'Algérienne apparaît comme une mise en abyme de la marginalité même des femmes emprisonnées : le discours raciste paraît alors absurde dans ce contexte. De fait, la position double occupée par Anick, dès lors qu'elle est une détenue mais en même temps qu'elle est incluse dans le camp des « vraies Françaises », permet de changer de perspective concernant la marginalité en général et de remettre en question les allégations d'une pensée normalisée, que le point de vue soit restreint à la vie en communauté ou bien élargi à celui de la société vis-à-vis des détenus et des marginaux. L'ambiguïté qui peut ressortir à la première lecture de ces pages participe, en fin de compte, de la dimension marginale de l'œuvre elle-même, la voix narratrice faisant ressentir cette ambivalence qui entoure le roman.

1.3. Marge et langage normé

Le langage, élément éminemment social et outil de pouvoir en société, est dans les textes d'Albertine Sarrazin objet de déformations, créations, manipulations qui illustrent le « terrain du possible¹⁰⁶ » désignant l'espace marginal. Compte tenu du statut de

¹⁰³ *Ibid.*, p. 124.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 123.

¹⁰⁵ Nous soulignons.

¹⁰⁶ V. Martinez, *op. cit.*, p. 277-288.

délinquante de l'auteure qui est aussi celui de ses héroïnes, la prise de distance par rapport au langage normé s'exprime chez Sarrazin avec un argot plus ou moins intense en fonction des romans. En effet, *La Cavale*, récit de la prison écrit en détention, contient plus de vocabulaire argotique et de déformations langagières que *L'Astragale*, relatant l'évasion, tandis que dans *La Traversière*, roman écrit en liberté et où l'héroïne sort de prison pour réintégrer la société, le langage est visiblement moins transgressif. Au-delà de l'usage de l'argot, la prise de distance vis-à-vis du langage s'exprime également à travers les néologismes, les anglicismes, et plus globalement le traitement ludique des signifiants.

1.3.1. *L'argot, une revendication de la marginalité*

L'argot est une notion complexe à définir de manière exhaustive, ses caractéristiques sont mouvantes et dépendent en effet du point de vue depuis lequel ce parler est étudié ; c'est pourquoi Jean-Paul Colin propose d'aborder l'argot depuis divers domaines disciplinaires, chacun éclairant pertinemment cette particularité linguistique. Historiquement, l'argot se réfère au langage crypté¹⁰⁷ utilisé par les malfrats au Moyen Âge¹⁰⁸ ; apparaît alors déjà cet aspect essentiel lié à la marginalité comme trait identitaire qui symbolise la « déviance au cœur [du] moi¹⁰⁹. » Sociologiquement, il s'agit d'élargir le point de vue et de percevoir l'argot comme un « parler des classes réputées dangereuses pour l'ordre public, pour la tranquillité des membres d'une communauté¹¹⁰. » Colin note que cette définition peut être vue parallèlement à la confusion née il y déjà plusieurs siècles entre les malfaiteurs et les personnes issues des classes les plus pauvres¹¹¹ ; à l'époque contemporaine cette confusion se reflète dans la difficulté de délimiter l'argot et les parlers populaires. Psychologiquement, les écarts langagiers comme l'argot sont mis en lien avec le concept freudien de pulsion, le langage étant soumis à une restriction et à un refoulement, exprimés par exemple avec le principe de la censure¹¹². Linguistiquement, il s'agit de reconnaître la dimension normative de la langue et de

¹⁰⁷ J.-P. Colin, *Argot et poésie. Essais sur la déviance lexicale*, Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté, « Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté », 2007, p. 20.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 40.

¹¹² *Ibid.*, p. 41-42.

dégager les « procédés néologiques de l'argot¹¹³ ». L'argot se caractérise donc par divers mécanismes de modification du signifiant, comme l'abrègement, la troncation, la suffixation et la préfixation, la composition, mais aussi par des transferts sémantiques, comme la métonymie, la métaphore et l'antonomase¹¹⁴. Rappelons que les limites entre les parlers argotique, familier et populaire sont extrêmement poreuses et par moment même inexistantes, tant les utilisations sont mouvantes. Enfin, d'un point de vue technico-professionnel, l'argot peut être entendu comme un jargon, en ce qu'il crée et exploite un « microlexique¹¹⁵ » qui est par exemple celui des délinquants et des hors-la-loi.

Ce qui résulte de cette première approche de l'argot, c'est une dynamique qui rappelle le rapport entre le centre et la périphérie, entre la norme et la marge :

[...] il suffit d'un léger défaut – ou écart ? – de prononciation pour rendre homophones le verbe *être* et le verbe *fuir* (sans parler même de la naturelle homophonie du verbe *suivre* !) : « J'argote, donc je suis/fuis » : mais que suis/fuis-je ? La Norme. Où est-elle ? En moi ou hors de moi ?¹¹⁶

Dans cet extrait, Colin interroge la relation de l'être humain à la norme, déterminante dans la question de la divergence lexicale. La position marginale se caractérise par un double point de vue : elle permet de se libérer de la centralisation tout en ayant encore le privilège d'observer le centre, car la marge se situe bien au bord et non en dehors. L'écriture d'Albertine Sarrazin est marquée par cette dualité propre à la marge, qui se reflète dans le langage des narratrices des trois romans. En effet, se défaire plus ou moins intensément de la norme langagière institutionnalisée marque bien sûr une rupture avec le centre, mais manipuler ce langage en le transformant se révèle surtout signe d'appropriation. Le rapprochement entre « je suis » et « je fuis » prend alors tout son sens.

L'utilisation de termes argotiques par les narratrices relève de l'affiliation de celles-ci au Milieu. Dans *L'Astragale*, Anne reconnaît Julien en tant qu'ancien détenu notamment à travers le langage qu'il utilise. Quand ils se rencontrent au bord de la route après l'évasion d'Anne, Julien promet de revenir la chercher et lui recommande de n'« affranchi[r] personne » (A, 31) avant son retour. Arrivés dans la maison familiale,

¹¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

lorsque Julien évoque son passé en « Centrale », Anne n'est pas étonnée : « Je savais : “Affranchis personne”, cette démarche glissante, comme de profil, cette affinité totale et obscure dès le premier instant entre lui et moi... » (A, 43) Le verbe transitif « affranchir » est utilisé dans le sens argotique de donner des renseignements¹¹⁷. L'argot apparaît ainsi comme une marque identitaire permettant de reconnaître les personnes familières de la prison. Les termes argotiques présents dans les textes se réfèrent surtout aux domaines de la délinquance, de la prison, et plus largement au rejet de l'autorité, ce qui explique leur présence plus remarquable dans *La Cavale* dont l'action se situe entièrement en prison et où il s'agit d'échapper à une surveillance constante. Citons par exemple ces termes qui reviennent de manière régulière au sein du récit : « taule » (C, 11), « décarrade » (C, 76), « panier à salade¹¹⁸ » (C, 222), « gamberger » (C, 205), « mitard » (C, 454). Toutefois, même dans *La Cavale* où les occurrences d'argot sont donc plus nombreuses, celles-ci n'empêchent pas la lecture ; les termes argotiques apparaissent davantage comme une manière de faire ressortir, plus ou moins intensément, le motif de la marginalité.

La fonction cryptique de l'argot était surtout effective à l'époque d'un Villon¹¹⁹ ; les récits contemporains ne sont en réalité jamais indéchiffrables, l'argot étant utilisé à des fins stylistiques¹²⁰. Dans les textes d'Albertine Sarrazin, les romans eux-mêmes ne nécessitent pas d'être déchiffrés. Cependant, l'aspect crypté du langage argotique est mis en abyme au sein de la diégèse. En effet, dans *La Cavale*, Anick et Zizi communiquent entre eux officieusement et s'échangent des plans d'évasion au moyen de « biftons » contenant des écrits codés : « Le bifton contenait aussi une phrase-code, qui me dira, dans la prochaine lettre officielle de Zi, s'il accepte ou non la cavale. » (C, 330) La fonction première de l'argot crypté étant respectée au sein du récit, le lecteur n'est pas informé de ce « code » qui permet à l'héroïne de communiquer avec son mari. L'argot correspond à cette dimension secrète du code : son but est d'échapper à la reconnaissance. Ainsi, en

¹¹⁷ CNRTL, « affranchir », *Trésor de la Langue française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/affranchir> (page consultée le 17 mai 2018).

¹¹⁸ Désigne une « voiture cellulaire ». Voir CNRTL, « panier à salade », *Base Historique du Vocabulaire Français*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/bhvf/panier%20%C3%A0%20salade> (page consultée le 18 mai 2018).

¹¹⁹ D. François, « La littérature en argot et l'argot dans la littérature », dans *Communication et Langues*, n°27, 1975, p. 5-27, p. 12. URL http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1975_num_27_1_4224 (page consultée le 27 avril 2018).

¹²⁰ *Ibid.*, p. 19.

mettant en scène au sein de l'action un élément revendiquant le refus de transparence, le roman lui-même exprime la part de fugacité qui caractérise les écrits d'Albertine Sarrazin.

L'argot, de par son affiliation au domaine de la délinquance, est mis en évidence dans certains romans policiers mais « surtout dans les romans du type de la Série noire¹²¹ », collection de romans noirs. Les romans noirs font partie du genre policier, bien que le ton de ces derniers se distingue par un pessimisme, une certaine dérision ; le roman noir est un « roman désabusé¹²² ». Quoi qu'il en soit, ce genre de romans est communément affilié à l'ensemble marginal de la paralittérature, sa légitimité étant toujours discutée aujourd'hui dans les études littéraires. Le genre policier, et plus particulièrement le roman noir, est à plusieurs reprises évoqué dans les textes d'Albertine Sarrazin et a comme effet de nourrir le caractère marginal des récits. Les romans de la Série noire sont connus pour être remarquablement pourvus de termes argotiques, à tel point que dans certains livres de la collection, un glossaire est fourni en guise d'aide à la lecture¹²³. Introduire dans les textes des références à la Série noire, c'est rapprocher par l'argot les narratrices de la pègre, mais c'est aussi affilier celles-ci à des personnages marginaux présents dans les romans noirs. Dans *L'Astragale*, Anne planifie de cambrioler le bureau d'un comptable qui est aussi son client lorsqu'elle se prostitue : « Je comptais remettre sa fiche signalétique aux doigts de Julien, j'avais rêvé de ligotage, braquage, opération-surprise : toujours cette Série Noire... » (A, 198) Plus tard, quand elle prend le train, Anne « trouv[e] une place entre un lecteur de roman policier et un adolescent » (A, 205-206) ; les références aux romans noirs ou policiers nourrissent ainsi régulièrement l'intertextualité de *L'Astragale* et de *La Cavale* et relaient le « rejet plus ou moins vigoureux et courageux d'une norme imposée socialement¹²⁴ » propre à l'argot. Dans *La Cavale*, la collection est évoquée par une codétenue à qui Anick raconte les raisons de sa présence en prison : « Continuez, continuez, rit-elle dans le balluchon de ses couvertures, j'ai l'impression de lire une Série Noire ! – N'est-ce pas ? Ma vie, racontée sur le mode récitatif, est un excellent barbiturique. » (C, 171) En plus de confirmer à travers le personnage de Jane la dimension marginale de sa vie, Anick suggère que cette dernière

¹²¹ *Ibid.*, p. 16.

¹²² J.-P. Schweighaeuser, *Le roman noir français*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984, p. 4.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ J.-P. Colin, *op. cit.*, p. 19.

pourrait correspondre à un mode narratif, jouant ainsi sur l'aspect métatextuel de ce passage.

La frontière entre les parlers argotique et populaire est poreuse ; l'argot se définirait cependant comme étant plus acerbe, tandis que le français populaire se caractériserait davantage par l'humour et la raillerie, ses écarts étant notamment plus légers que ceux de l'argot¹²⁵. D'un autre côté, la raison pour laquelle des termes historiquement argotiques sont devenus communs dans le français populaire est la perte de la fonction cryptée et de l'usage exclusivement réservé au Milieu, pour s'étendre à une frange plus large de la société et exprimer plus globalement une marginalité sociale¹²⁶. Louis-Jean Calvet confirme en effet le glissement de l'argot vers la langue populaire : « C'est de ce point de vue qu'il faut analyser la disparition de l'argot au sens classique du terme (langue secrète du Milieu, etc.), l'effacement progressif de sa fonction cryptique, au profit de ce que nous pourrions appeler une fonction *identitaire*¹²⁷. » Il est alors possible d'observer un « argot commun¹²⁸ » qui se mêle au registre populaire, et qui revendique une certaine appartenance aux groupes qui se distancient de la norme sociale et plus précisément du langage normé. Concrètement, au-delà des problèmes de délimitations sémantiques, l'argot et le français populaire se rejoignent en un espace commun : celui de la prise de liberté face au langage normé. Le langage utilisé dans les textes d'Albertine Sarrazin est donc à envisager de ce point de vue : les narratrices prennent la liberté de contester le français conventionnel en mettant en avant des termes argotiques, une syntaxe et un lexique populaires, mais aussi en transformant les mots, et en faisant du langage un lieu de création.

Le fondement oral de l'argot¹²⁹ se reflète dans les déformations populaires visibles surtout dans *La Cavale*, avec des expressions calquant la langue parlée telles que « siouplaît » (C, 314) pour « s'il vous plaît », « même Chef » (C, 314) pour « madame » voire « mâââme » (C, 209). Ces expressions sont présentes lorsque la narratrice est dans une position subordonnée et où la hiérarchie vis-à-vis des surveillantes se fait ressentir ;

¹²⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹²⁶ L.-J. Calvet, *L'Argot*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1994, p. 150. URL <https://fr.scribd.com/document/375577889/L-Argot-Louis-Jean-Calvet> (page consultée le 27 avril 2018).

¹²⁷ *Ibid.*, p. 158

¹²⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹²⁹ D. François, *op. cit.*, p. 8.

la subversion des formules de sollicitation apparaît ainsi comme un moyen de contrecarrer la subordination de la détenue envers la surveillante. Ces premières marques du refus de la hiérarchie s'inscrivent dans un processus de transgression de l'ordre qui est à l'origine de la subversion lexicale. En étudiant le caractère marginal de l'argot, Jean-Paul Colin décèle au fondement de l'être humain « de très fortes tendances à l'infraction, une tendresse pour le désordre¹³⁰ », qui s'appliquent également au langage populaire particulièrement visible chez Sarrazin dans l'utilisation de termes injurieux : « cul nu » (C, 11) ; « coups de gueule » (C, 11) ; « je déconne » (A, 227) ; « Rolande de merde » (A, 148). En partant du concept de cette irrépressible transgression caractérisant les écarts langagiers et en rappelant la définition psychologique de l'argot, le besoin d'échapper à la censure trouve un écho dans la présence, notamment dans *La Cavale* où l'oppression et la normalisation de la prison sont plus intenses, de termes faisant référence au « bas corporel ». La convocation du bas corporel ainsi que l'expression des activités biologiques ont en effet été analysées par Bakhtine comme étant le signe d'une inversion sociale et d'une subversion de l'ordre réunies sous le concept de carnivalesque¹³¹. Un chapitre en particulier dans le roman de l'incarcération reflète le débordement qui procède du refoulement causé par la prison et l'obéissance. La détention et la vie en communauté confrontent la narratrice à l'hygiène approximative des autres femmes, et l'activité biologique des unes et des autres occupe une place importante au quotidien, à tel point que quand une détenue est libérée, son absence se fait ressentir : « [...] plus de rots, ni de pets, plus de récurage du garde-manger : bref, il nous manquait un emmerdement. La merde est un des éléments vitaux : prisonnier ou libre, on en a besoin autant que de l'air et du feu. » (C, 298) Anick déplore ensuite la qualité du café qui lui donne l'impression de boire du « pipi d'âne » (C, 299). Enfin, ce chapitre aborde explicitement le sujet tabou des règles : Paulinette tient un « périodique bien épais sous les fesses » (C, 294), mais elle est rapidement « tachée jusqu'aux reins et le sang serpent[e] en rigoles jusque dans ses babouches » (C, 300). L'exagération de cette dernière image appuie encore davantage la pression à laquelle est soumis le langage. La fréquence des connotations au « bas corporel » marque une entrave à la censure physique ainsi que langagière. Effectivement,

¹³⁰ J.-P. Colin, *op. cit.*, p. 15.

¹³¹ Cf. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par A. Robel, Paris, Gallimard, « Tel », 2003 [parution initiale dans la collection « Bibliothèque des Idées » en 1970].

Colin évoque cette proximité entre le corps et les mots qui s'y rapportent : « Les verrous du corps sont aussi ceux de la langue : l'argot déborde les trop-pleins, et c'est alors le débordement des injures, des insultes, des insanités, le parler vrai du refus total de l'autre, [...] »¹³². » L'utilisation du mot « verrou » évoque l'oppression à laquelle est soumise Anick en prison, justement sous les verrous. Cette situation est propice, encore plus que dans la société, à laisser s'exprimer le refoulé, lequel passe par l'expression des tabous liés au corps.

1.3.2. *D'autres cas d'écarts lexicaux*

Le langage chez Albertine Sarrazin reflète la marge à travers d'autres processus de subversion moins fréquents que les termes d'argot mais néanmoins visibles dans les textes. Deux sortes de particularités lexicales peuvent être notamment dégagées : les néologismes et les anglicismes. La néologie permet aux narratrices d'exprimer le plus justement un sentiment, une sensation. Dans *L'Astragale*, Anne évoque l'exaltation de la vie communautaire qui succède à l'isolement obligatoire lors des premiers mois de détention : « [...] nous rêvions à une sorte de *vita nuova*, à l'oubli du passé dans la clarté et la propreté du groupe, empavillonné, amidonné... en somme, de jeunes pensionnaires, des brebis, des chœurs d'anges chantant à l'unisson. » (A, 29) Le substantif « pavillon », désignant un « bâtiment ayant parfois de grandes dimensions, appartenant à un ensemble, destiné à une activité spécialisée »¹³³, se voit ajouté le préfixe « em- » suggérant l'enfermement, tandis que ce nouveau mot est lui-même transformé en participe passé. Cette création connote un confinement que la langue existante n'exprime pas aussi correctement que le voudrait la narratrice. Colin précise que la préfixation souvent utilisée dans les processus néologiques marque en réalité une appropriation linguistique, car ces créations « répondent aux mêmes lois internes à la langue ». Il s'agit donc de se servir de la norme pour créer dans la marge, centre et marge étant dans un rapport mutuel. Le principe d'affixation est également utilisé dans *La Cavale* à partir du terme « Nivéa » dans « Je vais me dé-nivéer les paluches [...] » (C, 134) En plus de créer un verbe sur base de la marque de crème pour le corps, la narratrice ajoute un préfixe connotant le retrait. Cette création a pour effet d'intégrer dans le langage normé des

¹³² J.-P. Colin, *op. cit.*, p. 17.

¹³³ CNRTL, « pavillon », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/pavillon> (page consultée le 17 mai 2018).

habitudes quotidiennes, ce qui est également le cas du nouveau substantif « les nescaféinées » (C, 21) désignant les détenues, buvant du Nescafé en grande quantité. Le café est en effet un motif récurrent dans le roman, il fait partie de la grande préoccupation quotidienne des détenus, à savoir la nourriture. Ce terme inventé suggère aussi qu'en prison, sous le poids du quotidien, les détenues ne sont plus que le reflet de ce qu'elles ingurgitent, que leur personne est effacée par la banalité de ce qui symbolise la répétition des journées. Avec de telles créations, Albertine Sarrazin s'écarte du langage normé.

Dans un second temps, quelques anglicismes qui se traduisent essentiellement par des emprunts, traversent les textes d'Albertine Sarrazin et participent ainsi à la marginalité du langage. Les anglicismes s'écartent de la norme langagière en intégrant au français des éléments qui lui sont extérieurs, produisant alors une forme de transgression. D'un autre côté, les emprunts à l'anglais étaient l'objet d'une mode, revendiquée par la jeunesse au cours des années 1960¹³⁴. S'écartant linguistiquement de la norme puriste, Sarrazin s'inscrit donc également dans un certain groupe social considéré comme « snob¹³⁵ », et représenté par des écrivains de l'époque comme Léo Ferré ou René Etiemble¹³⁶. En s'éloignant de la norme de la langue française tout en se rapprochant d'un groupe social à la mode, la marginalité de l'auteure est ici ambiguë. Dans les romans, les anglicismes servent notamment à exprimer, dans un même processus d'appropriation que pour les néologismes, une réalité propre à la narratrice. Ainsi, dans *La Traversière*, Albe désigne sa mère par le mot « mother », car il « traduit très bien tout ce que comporte d'« étranger » [s]on sentiment filial » (T, 15). L'anglais est donc utilisé ici pour exprimer ce qui est étranger à l'héroïne : *mother* n'est pas la mère biologique d'Albe, et l'adoption est considérée comme un échec. Aussi, les sentiments exprimés à l'égard de la mère adoptive sont toujours empreints d'une ironie témoignant d'une distance nette. Dans *La Cavale*, Anick considère sa cellule individuelle comme sa maison, dans des conditions où la vie communautaire devient insupportable : « [...] je retrouve, ma cellotte, mon home, mon cubage d'air teinté de mon odeur : [...]... » (C, 441) Le terme « home » traduit le lien presque intime qui s'est tissé entre la narratrice et la prison, « home » traduisant l'aspect personnel lié au foyer, tandis que « house » désigne le bâtiment. Enfin, lorsque Anick

¹³⁴ D. Maazouzi, *Études françaises*, art. cit., p. 121.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

rencontre son avocat, elle parle d'un « shake-hand » (C, 371) pour signifier qu'elle lui serre la main. En prenant compte du « snobisme » qui entoure la tendance des anglicismes dans les années 1960, l'emprunt à l'anglais dans le contexte de confrontation avec un représentant de la justice apparaît comme une manière de prendre de la hauteur et de nier la supériorité de l'avocat en faveur de la détenue.

1.3.3. *Le langage, espace du possible*

Les textes d'Albertine Sarrazin laissent percevoir une certaine prise de liberté vis-à-vis des mots. Dans les récits, les narratrices jouent avec les référents, et la comparaison de l'espace marginal à un « terrain du possible¹³⁷ » prend alors tout son sens : les mots sont utilisés de telle manière que leur sens se trouve mis en question, produisant alors une image tout à fait originale et concrètement inenvisageable. Dans *La Cavale*, le rapport entre signifiant et signifié est par exemple déconstruit :

J'ai des pipes à gogo moi. Mon dernier troc m'a fait un peu mal au cœur : c'était le cardigan que je portais la nuit de l'accident, [...]. Ce gros truc, porté sur un pantalon, fait fureur cette année, et Gina dans sa hantise de paraître sapée à la mode de l'an dernier rachète à n'importe quel prix les fringues entrantes. Nous faisons la pause Gitane : c'est marrant de fumer un cardigan. (C, 102-103)

Ayant échangé, selon les « lois » internes à la prison, son cardigan contre des cigarettes, la narratrice calque sur l'acquisition de ces dernières la perte de son vêtement. Les mots sont manipulés, donnant comme effet dans la dernière phrase un éloignement du signifié « cardigan » accompagné d'une image absurde. Cet écart est également source d'amusement, ce qui marque d'autant plus la distance prise par la narratrice vis-à-vis du langage. Le jeu de mots s'exprime également dans l'ambivalence attribuée au référent, comme dans *La Cavale* lorsque les détenues projettent de scier les barreaux en vue de leur évasion : « Les lames... Maria m'explique par quelle filière elles devaient parvenir jusqu'aux barreaux. C'était l'œuf de Colomb : par le Barreau lui-même, pardi : “Les avocats sont payés pour faire ce qu'on leur dit.” » (C, 73) Jouant sur la polysémie de « barreau », la narratrice rapproche deux signifiés quasiment opposés, l'un symbolisant l'enfermement et l'autre désignant l'ordre des avocats, permettant justement la liberté. La

¹³⁷ V. Martinez, *op. cit.*, p. 277-288.

narratrice de *L'Astragale* applique le même principe dans l'extrait suivant : « Je renifle Paris, je me planque en son cœur, je suis revenue. Vaincue, cassée, je suis là quand même ; d'ailleurs, comme nous disions souvent à la taule, le vainqueur c'est celui qui se casse. » (A, 132) Arrivée à Paris après son évasion qui lui coûte une blessure de l'astragale, Anne est donc brisée physiquement mais elle s'est aussi « cassée » de prison. La narratrice joue sur la polysémie de « se casser » qui se définit dans le parler populaire par « partir ». Dédoublé, ce verbe est ambigu car il évoque le fait de s'évader mais aussi la blessure physique conséquente de cette évasion, blessure qui handicape Anne dans ses mouvements et qui empêche dès lors toute évasion. Dans *La Cavale*, lorsque Anick est arrivée dans une nouvelle prison, la polysémie est encore une fois un moyen de déjouer le figement des signifiés : « Savourons et commençons à grignoter, le petit doigt levé, cette nouvelle tranche d'existence ; demi-vie, qu'il importe de se faire cette fois confortable, sans laisser la merde s'y venir tartiner. » (C, 164) L'expression figurée « tranche de vie » est ici confrontée au sens concret d'une tranche de pain. Le langage est une manière chez Albertine Sarrazin d'interroger les limites d'un mot, et de mettre ainsi en valeur les marges du langage.

En conclusion, l'écart vis-à-vis de la norme sociale s'actualise chez Albertine Sarrazin à travers trois points, internes aux récits mais également relatifs au contexte de production. D'abord, le statut de femme de l'auteure est à la fois au fondement d'une mise à l'écart de la place publique dans les années 1950-1960 et objet d'une prise de distance. Les héroïnes des romans sont en marge d'une norme féminine attachée aux femmes à l'époque, norme notamment domestique et maternelle. Elles expriment aussi une marginalité sexuelle allant à contresens des idéaux liés à l'exaltation de la femme-mère. En tant que femme, Albertine Sarrazin apparaît ensuite en marge de l'institution littéraire ; ce rejet étant renforcé par son statut d'ancienne détenue étrangère au monde des lettres françaises. La délinquance propre à l'auteure et reflétée par les héroïnes des romans marque une rupture à l'égard des traits de la délinquance tels qu'ils sont pensés traditionnellement, concernant les hommes mais aussi les femmes. Ensuite, les romans expriment un refus d'autorité visible dans le récit de la prison. Le système carcéral, en ce qu'il représente la tension entre centre et marge, permet d'illustrer l'insoumission des personnages face à un mouvement de normalisation. Les héroïnes s'écarterent des normes

faisant autorité en société, que celles-ci soient représentées par l'autorité parentale, la justice, ou bien l'opinion publique. Enfin, le mouvement centrifuge par rapport à la norme sociale s'observe à travers le traitement du langage dans les romans. La marginalité langagière s'exprime avec la revendication d'un parler à part, l'argot, mais aussi avec des créations lexicales et un traitement ludique du langage.

Chapitre II : De la (re)connaissance à la naissance, une évolution en marge

« [...] je fais des cauchemars – des gens courent à ma recherche, [...] ; je suis devant eux, mais ils ne me voient pas. Je m’interpose, je crie mon nom, mais je n’ai pas de nom et tous m’écartent sans m’avoir reconnue, même ceux qui prétendaient m’aimer. Alors je cours, [...] nue et noire, [...]. » (A, 253)

Lors de la lecture des écrits d’Albertine Sarrazin, la problématique de l’affirmation personnelle et de la reconnaissance de soi par autrui transparait comme un trait essentiel à la démarche littéraire de l’auteure. La marginalité recoupe un processus de négation de l’individu : le marginal est nié, son existence est effacée, invisible¹³⁸. Dans ces conditions, la reconnaissance de l’existence du marginal est empêchée ; ce refus de reconnaissance engendre alors une difficulté, pour celui qui occupe une position trop à l’écart, à s’affirmer en tant qu’individu. La problématique de la reconnaissance est donc ancrée dans la question de la marge. Ce phénomène peut se calquer sur l’expérience d’Albertine Sarrazin ainsi que sur celle des trois héroïnes des romans. Les protagonistes, alter ego de l’auteure, se caractérisent en effet par un manque de reconnaissance, opérant d’un point de vue existentiel mais aussi social, manque qui aura des répercussions sur leur manière de se percevoir. L’héroïne de *La Traversière*, troisième livre de Sarrazin et roman de l’accomplissement¹³⁹, parvient finalement à affirmer son identité, à concilier l’affirmation de soi avec la revendication d’une marginalité qui lui est propre, et ce notamment grâce à l’écriture.

Un double mouvement de l’expression de soi se distingue : le premier, dans une perspective négative, exprime toute la stigmatisation d’une identité se définissant par le manque ; le second vise au contraire une affirmation de soi. Dans un premier temps, il s’agit donc d’analyser comment s’actualise le refus de reconnaissance ainsi que la complexité à se connaître dans un contexte marginal. Ensuite, l’affirmation de soi sera analysée plus précisément à travers le prisme de l’écriture. La découverte de soi grâce à

¹³⁸ G. Le Blanc, *op. cit.*, p. 6.

¹³⁹ D’un point de vue contextuel, lorsque est publié *La Traversière* en 1966, Albertine Sarrazin est déjà forte du succès des deux romans précédents. D’un point de vue interne au récit, Albe s’affirme pleinement en tant qu’écrivaine qui a su convaincre un éditeur de publier ses récits.

l'écriture dans des endroits de clôture, notamment la prison, est un motif qui permettra d'étudier une part essentielle de l'écriture chez Albertine Sarrazin. L'acte d'écrire sera également analysé à travers son assimilation à une renaissance, bouclant ainsi le processus de la reconnaissance et de la naissance. Enfin, d'un point de vue externe aux romans, il s'agira d'observer quelle reconnaissance est accordée à Albertine Sarrazin en tant qu'auteure, à cette naissance particulière au sein du champ littéraire français des années 1960.

2.1. Être reconnue et se connaître : la problématique du sujet marginal

Le motif de la reconnaissance est récurrent chez Albertine Sarrazin, dès lors que celle-ci, à l'image de ses personnages féminins, a été abandonnée par sa mère biologique, adoptée, puis à nouveau reniée. La reconnaissance est donc vécue dans les textes à travers un prisme en négatif qui affecte tout le thème identitaire. La position en marge occupée par un sujet exclu empêche le processus de reconnaissance, tandis que cette même identité marginale demande à être reconnue en tant que telle. Ensuite, le manque de reconnaissance de la part d'autrui se reflète sur l'identité des héroïnes et de l'auteure : la connaissance de soi est rendue difficile par la problématique des origines, toujours sous-jacente aux récits, mais aussi par l'expérience carcérale qui efface les particularités de l'individu dans un but de normalisation et d'alignement.

2.1.1. La reconnaissance de soi par autrui

Au fondement de l'analyse de la problématique de la reconnaissance chez Albertine Sarrazin, il est indispensable de considérer la non-reconnaissance qui marque la naissance de l'auteure et de ses héroïnes. Dans *La Traversière*, Albe évoque clairement qu'elle a été « séparée de [s]a vraie mère depuis le jour de [s]a naissance » (T, 13), et exprime son passage par l'Assistance publique (T, 245). Dans *La Cavale*, l'abandon est exprimé plus implicitement, mais est facilement repérable si l'on a lu la biographie de l'auteure ; Anick se considère comme une « bâtarde » (C, 414), et l'identité inconnue de sa mère biologique est évoquée : « [...] ah ! ma mère, comme je vous adore d'être restée inconnue ! » (C, 83) *L'Astragale* est nettement moins explicite, seules des allusions à la solitude et au rejet permettent de convoquer la faute de reconnaissance liée à l'abandon. Cette non-

reconnaissance originelle remontant à la naissance marque le point de départ de la marginalisation entraînée par autrui et par la société.

La révocation d'adoption vécue par Albertine Sarrazin et également évoquée par Anick et Albe apparaît comme une deuxième mise à la marge : les parents adoptifs ne reconnaissent plus l'enfant comme étant le leur. Dans *La Cavale*, Anick traite avec ironie la manière dont sa mère adoptive l'a délaissée : « Je finirai bien par me faire ré-adopter, mais ça c'est du travail de longue haleine. » (C, 139) L'adoption est ici perçue comme quelque chose de non pas pérenne mais bien d'aléatoire, ce qui est marqué par le suffixe de réitération presque absurde du verbe « adopter ». Dans *La Traversière*, une forme de violence – toujours sur le ton détaché de l'ironie – plus explicite ressort de l'évocation de l'adoption, dès lors qu'elle peut être annulée comme un simple contrat :

J'admets très bien que l'adoption puisse faire le bonheur des petits et des grands, j'admets qu'on bifurque dans l'élevage lorsque le chemin de la maternité vous est barré, au risque que l'enfant volé ou acheté ou choisi gracieusement dans les parcs de l'A.P. ne s'avise rapidement de l'évidence de la triche, pour peu qu'il ait (comme c'était et c'est toujours mon cas) le caractère tocard et l'esprit tordu ; j'admets même que les parents remettent le gosse où ils l'ont pris lorsque le rôle de nounou a cessé de les arranger : vive l'adoption, vive la révocation, vice l'enfance, donc. (T, 129)

L'adoption est évoquée comme une publicité pour une expérience pouvant faire « le bonheur des petits et des grands », comme quelque chose de machinal et d'éphémère, donnant l'impression de parler d'un objet de consommation. Albe dénonce ici le manque d'humanité caractérisant son expérience de l'adoption : tel un animal d'« élevage », l'enfant adopté est en réalité « volé », « acheté », et peut même être « remis » à sa place lorsque la vie de famille ne prend pas la tournure voulue par les parents. L'enfant est renié ; sa personnalité et les valeurs qui le définissent ne sont pas reconnues. Les origines et les liens familiaux qui participent à la définition de l'être apparaissent ainsi dans les textes de Sarrazin en négatif : les héroïnes ne sont pas reconnues, leur existence est niée. *La Traversière* illustre cependant une démarche de revanche quant à ce rejet. En effet, ce roman apparaît comme une forme de reconnaissance de la fille envers les parents adoptifs, et plus particulièrement envers le père qui semble être davantage que la mère à l'origine de la révocation. Consciente de la honte ressentie par son père envers elle, marginale indigne de son affection, c'est Albe elle-même qui, sur un ton éminemment cynique, vient

déranger, chercher symboliquement son père pour le rapprocher de sa condition. Ceci se remarque avant tout avec la dédicace de *La Traversière*, que l'auteure adresse à son père adoptif. Au sein du récit, ce rapprochement ambivalent s'actualise à travers le thème de l'alcoolisme. Parallèlement au penchant de l'héroïne – désespérée par sa nouvelle vie en liberté – pour la boisson est évoqué l'alcoolisme du père et l'« effluve d'enfance » (T, 123) dont se souvient la narratrice. Albe s'affirme dès lors comme la descendante de cet homme en mettant en évidence leur faiblesse commune : « Ah ! père, en cela au moins j'aurai été votre fille : j'aurai hérité de votre soif. » (T, 123) Elle signale, comme en guise de vengeance, qu'elle lui ressemble, comme pourrait lui ressembler sa fille. Ceci permet aussi à la narratrice d'annuler la distance posée par le « colonel » entre sa propre classe sociale et les marginaux, en se moquant de l'élégance bourgeoise qui permettrait de s'enivrer avec plus de dignité que les autres :

La bourgeoisie ne s'enroule pas aux lampadaires ! Les dames lappaient [sic] poliment, dans de tout petits récipients, des liquides plus sucrés qu'alcoolisés ; et les messieurs, les messieurs ! ... avaient droit à un peu plus de gaîté, voilà tout ! (T, 122)

Ainsi, en exprimant quelques rapprochements entre son père et elle-même tout en se détachant de ses parents adoptifs et de l'adoption en soi au moyen de l'ironie, *La Traversière* apparaît comme une démarche de reconnaissance venant de l'enfant renié qu'est Albe. La honte et l'indignité que cette dernière a pu susciter chez ses parents et plus particulièrement chez son père restent ainsi dans un seul camp ; elle a su dépasser le rejet, et ce notamment grâce au roman lui-même.

Les héroïnes de Sarrazin, marginales, détenues, « a-sociale[s] » (C, 412), vivent dans un manque de reconnaissance de la part de la société. Elles apparaissent en effet comme membres d'une minorité, forcément mise à la marge et niée par le centre. En prison, les détenus ne sont pas considérés comme des individus, mais uniquement comme appartenant à un vaste ensemble marginal et déshumanisé. Anick met en effet en évidence l'uniformité caractérisant les détenus qu'elle aperçoit en prison : « [...] j'ai beau regarder les gars, je n'en reconnais aucun, ou plutôt je les reconnais tous : mes petits frères, les Taulards, clodos, sapés, ou endimanchés [...]. » (C, 393) Les détenus ne sont pas reconnus en tant qu'individus ayant leur personnalité propre, mais comme un groupe caractérisé par quelques traits communs au « Taulard ». Cette négation de soi produite

par la prison se poursuit en société. En effet, dans *La Traversière*, Albe montre comment son existence continue à être niée, au point de se sentir « transparente » (T, 215). Après avoir passé de nombreuses années en prison, le contact avec les amis qu'elle fréquentait avant d'être incarcérée a un goût amer et étrange :

Hier encore je ne retrouvais aucun visage, aucune promesse consistante, je me demandais s'ils me reconnaîtraient même, les amis ; leur ronde me laissait immobile, leur rire m'était insonore, grelot sous vide : fanés, retombés, tous. (T, 42-43)

Un décalage entre elle et les autres marque la problématique de la reconnaissance ; Albe se demande si ses « amis » la voient encore telle qu'elle est vraiment. La trace de la prison affecte définitivement la façon dont la société la considère. Elle comprend que la société ne la reconnaitra jamais totalement comme un être normal, qu'elle sera toujours rejetée :

[...] la route sociale nous est barrée une fois pour toutes par le rideau de fer du casier judiciaire, [...] ce n'est pas pour rien qu'on appelle « tatouages » les condamnations ; et ceux qui nous acceptent avec nos tatouages, c'est parce qu'ils ne les ont pas encore vus, ou alors, comme oncle, parce qu'ils ont apprécié sous l'infamant [sic] stigmat le grain de la peau. (T, 252)

La frontière imposée par la société envers les anciens détenus est comparée par la narratrice à un « rideau de fer¹⁴⁰ ». Marquée à vie par la prison qui fait de cette dernière une marginale, seules quelques personnes reconnaissent le passé d'Albe comme faisant partie d'elle, tout en l'acceptant en tant qu'individu, au-delà de sa marginalité. La minorité sociale à laquelle elle appartient peut s'apparenter de manière globale à la classe des exclus et des marginaux. Les autres héroïnes de Sarrazin expriment également leur appartenance à cette minorité objet de répulsion, forcément non reconnue totalement par le centre, avec un motif précis qui traverse *L'Astragale* et *La Cavale*, à savoir le fait d'être noire de peau. Effectivement, dans *La Cavale*, pour se définir, Anick utilise à plusieurs reprises ce qualificatif symbole d'une marginalité sociale, comme ici lorsqu'elle dissuade Zizi d'espérer encore une certaine clémence de la part de la justice : « Nous sommes, toi comme moi, des sujets indésirables, noirs comme du cirage, réputés dangereux [...] ! » (C, 354) De la même manière, dans *L'Astragale*, Anne fait un rêve dans lequel elle est

¹⁴⁰ Notons la connotation extrêmement intense de la séparation hermétique voulue par l'instauration du rideau de fer entre les blocs de l'Est et de l'Ouest dans les années 1960.

mise à l'écart, « nue et noire » (A, 253). Ces qualificatifs font référence à ce qu'elle est vraiment, ceci étant renforcé par la nudité. La femme noire apparaît comme une figure de la situation marginale. En fuite, elle joue aussi avec la couleur de sa peau bronzée lors d'une escale à la Côte d'Azur : « Secoue-toi, fille, tu es assez noire, tes dents ont blanchi dans ton sourire, et lorsqu'ils t'abordent les gens demandent : "Parlez-vous français ?" » (A, 209) Elle trompe les apparences et se joue de son identité marginale. De la même manière, elle se considère comme une « Juive errante » (T, 80) : le motif de l'exclusion sociale est exprimé à travers tous les textes.

Les extraits précédents ont montré que la marginalisation subie, entraînée par la non-reconnaissance, était vécue passivement. Certains éléments des textes d'Albertine Sarrazin expriment le désir d'être reconnue par autrui, ce qui passe notamment par la nécessité de se différencier des autres. Ceci s'observe particulièrement dans le récit de la prison où la vie communautaire permet à Anick d'afficher une figure distinctive par rapport aux autres détenues. En effet, l'héroïne de *La Cavale* se distingue des autres femmes en apparaissant comme l'érudite de la communauté carcérale : « [...] on n'arrête pas de me brancher, peut-être parce qu'avec mes lunettes et ma façon de jacter on me prend pour une intellectuelle. » (C, 27) Plus tard, la narratrice explique le rituel consacré aux magazines féminins en insérant le rôle intellectuel qui lui est attribué, sur un ton humoristique à l'égard de ces lectures : « [...] pour assassiner l'après-midi, *Confidences*¹⁴¹ et *Festival* sont indispensables. J'expliquerai les mots compliqués – il y en a, même là-dedans [...]. » (C, 48) Anick est donc sollicitée en tant que femme instruite qui se démarque des autres détenues qu'elle qualifie, indirectement mais non moins violemment, de femmes très peu cultivées – la lecture concernant une presse « facile » à lire et non une œuvre littéraire ou scientifique. En se distinguant des autres, elle se fait reconnaître comme étant l'intellectuelle du groupe. Anick est d'ailleurs « le scribe » (C, 446) de la communauté, celle qui écrit pour les autres détenues.

Le souhait d'être reconnue est visible ensuite à travers l'expression d'un acte de reconnaissance important, à savoir le mariage entre Anick et Zizi dans *La Cavale*. Notons que le Julien de *L'Astragale*, pouvant s'assimiler au protagoniste de *La Cavale*, est aussi

¹⁴¹ Le magazine *Confidences*, lancé en 1938 en France, s'inspire du succès de la *true story* américaine ; sous la forme d'un récit, des femmes racontent leurs ennuis personnels. Voir C. Bard, *op. cit.*, p. 118.

le premier qui émet un signe de reconnaissance sincère envers l'héroïne, affirmant à Anne : « [...] je veux te présenter, telle que je te vois ce soir : Anne, mon amour, mon seul... » (A, 239) Dans le récit de la prison, alors que l'héroïne et Zizi sont encore en détention, ils célèbrent leur union au cours d'une cérémonie qui semble irréaliste pour Anick. Les motivations principales relèvent de la facilité à communiquer entre époux : en étant mariés, les détenus ont davantage de possibilités d'échanges de lettres, leur communication est facilitée. Mais au-delà de l'aspect pratique du mariage, Anick réclame avec cette cérémonie une reconnaissance pour elle et pour Zizi, pour leur union marginale. En se plaçant du côté de l'institution, Anick fait un pas vers la norme ; elle demande donc en retour d'être considérée, d'être reconnue et de ne pas subir d'exclusion : « Puisque nous choisissons d'obéir à la loi, nous voulions que tout le monde le sache, nous approuve et nous aide, même Dieu. » (C, 264) L'Église est cependant réticente à l'idée d'unir deux personnes qui ne vivent pas ensemble, le curé pointe notamment le risque d'infidélité à prévoir si l'un était libéré avant l'autre. La position de la narratrice est alors ambivalente, celle-ci étant à la fois détachée de l'institution religieuse mais en même temps désireuse d'être reconnue par les instances sociales. Anick ne souhaitait en effet pas forcément la reconnaissance de son couple par l'Église, mais une reconnaissance uniquement, quelle qu'elle soit :

Mon envie de me faire bénir était toute païenne, je sais : bénédiction, ou doigts entrelacés, ou poignets entaillés mêlant leurs sangs... J'aurais accepté n'importe quel rite, je les aurais acceptés tous. Mais simplement parce que, tant qu'à faire, nous voulions appuyer le sceau très complètement, très parfaitement... Nous avons dû mettre si longtemps notre amour sous le boisseau. (C, 263)

Même si elle se définit par un mouvement centrifuge vis-à-vis de l'institution et de la norme, Anick revendique ici un désir de se faire considérer de manière « parfaite », en formant avec Zizi un couple marginal mais reconnu en tant que tel. Son discours est donc ambivalent, l'évocation du rite païen du début étant confronté, à la fin, à l'expression « mettre quelque chose sous le boisseau » qui fait référence à l'Évangile où le boisseau désigne « ce qui cache une chose et plus particulièrement des valeurs qui mériteraient d'être connues, révélées, développées¹⁴² ». L'Église refuse la bénédiction à Anick,

¹⁴² CNRTL, « boisseau », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/boisseau> (page consultée le 17 mai 2018).

marginale détachée des lois de cette institution, et c'est justement en s'appropriant des références bibliques qu'elle revendique son droit à être reconnue.

2.1.2. *La crise identitaire : un Moi fragmenté*

Après une analyse du motif de la reconnaissance, la question de la connaissance de soi et de l'identité s'impose. Le problème identitaire apparaît rapidement à la lecture des romans ; une mise en évidence de l'identité à exposer se dessine assez clairement. Dès les premières pages de *La Cavale*, débutant par l'entrée d'Anick en prison, il s'agit en effet de « décliner » son identité (C, 12) ; dans *L'Astragale*, s'ouvrant sur l'évasion et la chute de l'héroïne, la question de Julien « Comment t'appelles-tu ? » (A, 34) clôt le premier chapitre ; enfin, dans *La Traversière*, exprimant sans doute le plus intensément la question identitaire, la narratrice expose dès le début de manière claire la vocation du récit à affirmer l'identité d'Albe : « Vous allez savoir comment je m'appelle. » (T, 11) La question identitaire apparaît, dans la majeure partie des écrits, en négatif, en creux ; seule la dernière partie de *La Traversière* montre, au contraire, une dynamique d'affirmation de soi. Il s'agit donc pour l'instant d'analyser l'identité comme étant en crise, en décomposition. La question de la fragmentation étaye celle de la marge car le rapport entre centre et marge induit une division ; ce qui n'est pas au centre est relégué aux marges, ce qui procède, au final, d'un éclatement, d'une fragmentation. La marge induit une fragmentation qui s'oppose également à la centralisation. Ainsi, la position marginale, notamment en société, rend le processus identitaire compliqué justement car l'identité est défaite ou non construite. Chez Albertine Sarrazin, la fragmentation du soi va de pair avec la marginalité des héroïnes des romans : l'éclatement de leur identité est un signe de la position marginale qu'elles occupent.

Comme premiers indices de la fragmentation de soi, les dédicaces de *La Cavale* et de *La Traversière* montrent une identité morcelée par l'abandon suivi de la révocation de l'adoption. En effet, « À mon seizième de mère le docteur Gogois-Myquel » ouvre le premier roman : Gogois-Myquel était une psychiatre que l'auteure rencontra en prison et avec qui elle garda un contact particulier ; elle fut l'une des premières personnes à encourager Albertine Sarrazin dans la voie de l'écriture¹⁴³. Elle recommanda également

¹⁴³ J. Duranteau, *op. cit.*, p. 90-92.

le premier manuscrit de Sarrazin à Gallimard¹⁴⁴. L'expression « seizième de mère » connote toute la fragmentation ressentie par l'auteure à l'égard de ses origines. Elle confirme également le rôle décisif qu'a eu la psychiatre dans la naissance de Sarrazin en tant qu'auteure, tout comme d'autres femmes ont eu un rôle maternel à son égard. Ce morcellement maternel est aussi visible dans *La Traversière*, lorsque Albe énonce les différentes personnes qui lui firent office de « mère » : « [...] étant séparée de ma vraie mère depuis le jour de ma naissance, je me suis collé sur les bras un tribut considérable de filialités envers quantité de mères d'emprunt [...]... » (T, 13-14) De la même manière, la dédicace de *La Traversière* est dédiée au père d'Albertine Sarrazin : « À feu mon ex-père ». Une dissociation doublement marquée vis-à-vis de la figure paternelle est clairement exprimée dès l'ouverture du livre, avec le « feu » marquant le décès du père adoptif lors de l'écriture du roman, puis au moyen du préfixe « ex- » appuyant la révocation d'adoption. Ces éléments du paratexte permettent ainsi de poser les bases de la crise identitaire du sujet marginal.

Comme le suggèrent les dédicaces faisant le lien entre l'autre et le Moi, l'abandon, la rupture et la difficulté à rétablir ses origines constituent un point principal dans l'analyse de la fragmentation des personnages. Dans *La Traversière*, le manque créé par l'abandon participe à une forme de morcellement caractérisant la narratrice ; il est évoqué lors du récit de la révocation de l'adoption : « Dix ans après j'en suis encore à les attendre, ils manquent ces mots, ils appartiennent à un manque plus vaste et plus ancien, irrémédiable, que ni lui ni moi ni personne n'aurait eu pouvoir de combler ; [...]. » (T, 8) Les mots qui ont fait défaut sont ceux qu'Albe aurait voulu entendre de la part de son père adoptif, lequel aurait pu se raviser et annuler la révocation. Ces mots absents rejoignent désormais un creux originel, que rien ne pourra de toute façon combler tout à fait. Ainsi, au début du roman, Albe se définit en partant du fait qu'elle ne pourra jamais être complète. Cet aspect creux de son identité se reflète dans la manière dont elle représentée civilement : « [...] côté famille, mon état civil mentionne maintenant, à “né de” “et de”, deux traits laconiques, tout noirs. » (T, 14) Ces traits noirs apparaissent comme des trous auxquels sont attribuées ses origines.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 193.

La fragmentation identitaire se reflète ensuite d'un point de vue global sur l'œuvre d'Albertine Sarrazin. Les trois héroïnes-narratrices portent des prénoms différents, bien que les romans puissent être perçus comme appartenant à un seul et même ensemble cohérent. Un lien logique s'établit du point de vue diégétique entre chaque récit, mais les trois personnages se rejoignent également en ce qu'ils font chacun référence, très étroitement, à la vie de l'auteure. Antonio Bueno Garcia propose de voir Anne, Anick et Albe comme différentes parts d'une même personne : « Les *personnages* viennent satisfaire les facettes d'un *je* qui ne sont pas suffisamment intégrées ou enracinées dans sa personnalité, comme pour former à travers elles un *je* authentique ; [...]»¹⁴⁵. » Le changement de prénoms au sein des récits fait écho au fait que, au cours de sa vie, l'auteure a dû changer de nom plusieurs fois suite à l'adoption et à sa révocation :

[...] avec eux [les prénoms], il y avait toujours une partie d'elle qui s'en allait et une autre qui venait. Se reconnaître à travers eux est le travail de l'autobiographe [...]. Il advient cependant que le récit lui-même, en tentant de s'éloigner de la réalité et de la maquiller légèrement, apporte de nouvelles difficultés au processus de connaissance profonde de sa véritable personnalité [...]. En effet, dans ses trois récits dont la part de fiction est faible, l'autobiographe adopte trois prénoms différents pour se qualifier : Anne dans *L'Astragale*, Anick dans *La Cavale* et Albe dans *La Traversière* ; sans aucun doute, les trois prénoms désignent une même personne, mais divergent du point de vue de la personnalité (il y a une évolution entre les trois destins)¹⁴⁶.

La création de personnages différents sur certains aspects permet donc d'exprimer au mieux la fragmentation concernant une seule et même personne, l'auteure. Ces prénoms/personnalités dépendants et distincts à la fois font référence à la vie de l'auteure, chaque caractéristique propre à une héroïne faisant allusion à divers traits propres à Albertine Sarrazin. Dans *L'Astragale*, Anne est la « cavaleuse », l'illégale ; c'est aussi la « môme » (A, 101). Elle apparaît comme le « personnage de la petite fille adoptée,

¹⁴⁵ A. Bueno García, *op. cit.*, p. 126. Notre traduction de : « Los *personajes* vienen a satisfacer facetas de un mismo yo que no están suficientemente integradas o arraigadas en su personalidad, como para formar por ellas misma el auténtico yo ; [...]»

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 127. Notre traduction de : « [...] con ellos, algo de ella siempre se iba y algo nuevo también venía. Reconocerse en ellos era tarea del autobiógrafo [...]. Lo que ocurre, sin embargo, es que el propio relato, al intentar distanciarse y maquillar levemente la realidad, aportará nuevas dificultades al conocimiento real de su verdadera personalidad [...]. En efecto, en sus tres relatos de leve ficción, la autobiógrafa adopta tres apelativos diferentes para nombrarse: es Anne en *L'Astragale*, Anick en *La Cavale* y Albe, en *La Traversière*; sin duda los tres designan a una misma persona, pero de personalidad algo diferente (ha habido una evolución, sin duda, en los tres destinos). »

malheureuse et incomprise¹⁴⁷ ». Anne est en effet un raccourci du prénom attribué par les parents adoptifs à Albertine Sarrazin, à savoir Anne-Marie¹⁴⁸. Dans *La Cavale*, Anick est la prisonnière, le statut de détenue est celui que tient l'auteure une grande partie de sa vie ; ce personnage fait également figure d'intellectuelle, c'est notamment un trait de supériorité qui lui permet de se distinguer parmi les autres détenues, de se tenir en marge d'une frange défavorisée de la société. Anick est le prénom que ses camarades donnent à Albertine Sarrazin lorsqu'elle est internée au Bon Pasteur¹⁴⁹ et résonne ainsi comme une référence à l'insoumission. Enfin, dans *La Traversière*, roman de la liberté, l'héroïne s'appelle Albe ; ce prénom n'a jamais été porté par l'auteure mais se rapproche du prénom qu'on lui attribue à l'Assistance publique, Albertine, et qui est le nom officiel de l'auteure. Albe est en effet la figure de l'écrivaine et de l'auteure, de l'intellectuelle confirmée qui parvient, par l'écriture, à affronter la marginalité de ses origines et à s'en faire une alliée. Notons que ce prénom, dont l'origine latine *albus* signifie « blanc », exprime une distanciation volontaire vis-à-vis de la noirceur attribuée aux héroïnes des autres romans.

La fragmentation du sujet marginal infiltre les textes dans leur entièreté, notamment au niveau du corps des personnages. Évidemment, l'incipit de *L'Astragale* exprime le mieux ce corps défait avec la fracture du pied :

Les arêtes blanches des pierres éclairaient faiblement l'obscurité : ma main quitta le sol, passa sur mon bras gauche, remonta jusqu'à l'épaule, descendit à travers côtes jusqu'au bassin : rien. [...] Le nez brusquement projeté contre les ronces, étalée en croix, je me rappelai que j'avais omis de vérifier aussi mes jambes. (A, 19)

Les membres du corps sont désignés séparément et consécutivement : la main, le bras, l'épaule, les côtes, le bassin, le nez, les jambes apparaissent comme des morceaux distincts. Les arêtes des cailloux viennent connoter la rupture, tandis que la forme de croix que prend le corps d'Anne exprime des points éloignés et opposés les uns aux autres. Son astragale brisé devient alors un membre à part :

J'étais posée dans un rectangle, avec, rattaché à moi, un poids inconnu qui m'empêchait d'en sortir ; un poids d'une inertie et d'une raideur extraordinaires, un membre rebelle

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴⁸ J. Duranteau, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

et sourd, un morceau de bois vivant sans souci de moi et des efforts de ma tête et de mes muscles pour le faire obéir. (A, 37)

Le pied se détache de manière figurée du reste du corps, se transforme en objet indépendant qu'Anne ne maîtrise plus et ne connaît plus. Une rupture a eu lieu au sein de son corps, et elle n'a plus d'autorité sur le membre devenu « sourd ». Cette fragmentation l'empêche d'être libre et de contrôler pleinement son corps, mais freine surtout un processus de construction de soi dès lors qu'elle cherche à « ressoud[er] [s]on cercle » (A, 128).

À travers les textes d'Albertine Sarrazin, plusieurs situations participent à la négation de l'identité des héroïnes. La marginalité telle qu'elle est envisagée par la prison entraîne une forme de fragmentation du sujet marginal. Tout d'abord, en entrant en prison, le détenu laisse une part de son identité en dehors, il n'est plus tout à fait lui-même et devient un détenu parmi d'autres ; c'est ce qui est suggéré dans *La Cavale* lorsque Anick parvient à récupérer ses papiers laissés à la fouille lors de son arrivée :

[...] et me revoilà dans l'atelier, parmi les femmes qui jacassent et se font des tartines de margarine et s'emmerdent ; elles sont toujours pareilles, mais moi je ne suis plus la détenue numéro tant, je suis une femme libre, une sursitaire de la liberté : j'ai dans mon giron, entre la combinaison et le soutien-gorge, et retenu d'une main en même temps que les battements précipités de mon cœur, le porte-cartes rouge, le permis et la carte d'identité, le passeport pour la liberté. (C, 94)

Tandis que la prison réduit l'identité à un numéro qui permet de classer et repérer les détenues, plongées dès lors dans une masse uniformisée, Anick détient ses papiers d'identité qui lui permettent d'être relativement libre. Le lien entre l'identité et la liberté est clairement établi ; le système carcéral freine le mouvement de construction personnelle, en prison, « on oublie son visage » (C, 199). L'identité se retrouve donc affectée par l'enfermement, entre déshumanisation et uniformisation. Anick convoque régulièrement un « Moi » éclaté : une partie d'elle, spirituelle, reste intouchable, au-delà de la prison. Une autre s'efface pour ne pas s'attirer d'ennuis : « Je suis Autre, je suis Damien la serviable qui écrase des choses féroces derrière un gentil sourire. » (C, 155) Enfin, une autre partie d'elle, le « Moi fictif », est modelé par les avocats :

[...] les avocats bâtiront leur plaidoirie sur le mode sentimental : j'imagine leur voix lorsqu'ils traceront, à grand renfort de manches noires décrivant l'air, l'esquisse d'un Moi fictif, une pauvre petite femme de truand comme les autres [...]. (C, 155)

Le discours des avocats dont les manières se rapprochent de celles des comédiens joue sur un aspect falsifié de la personnalité d'Anick, qui permettrait d'amadouer le Juge. Les mots de la justice sont souvent perçus comme hypocrites par la narratrice : « Un beau morceau d'éloquence, c'est toujours bon à prendre, quoique j'aie beaucoup de mal à me reconnaître, sous le maquillage des mots qui m'embellissent et me réparent. » (C, 322) La description faussée que l'avocat fait d'elle l'empêche de se reconnaître : comment se définir et se connaître dans un environnement où le Moi oscille entre la déformation et l'annihilation ? Une autre situation de négation de l'identité est remarquable dans *L'Astragale* ; à l'hôpital, Anne prend conscience que sa personne est réduite à un numéro, « deven[ant] "la malade du 5" » (A, 72). Son identité se trouve occultée par la raison de son hospitalisation : « Mon nom, ici, c'est ma fracture... un astragale, a dit le toubib ? Pas de planche anatomique en vue... mon visage, c'est aussi l'astragale, c'est lui qu'on regardera. » (A, 75) Le nom de l'héroïne est nié, l'hôpital ne la définit que par l'astragale fracturé, terme qui lui est totalement inconnu (une planche anatomique lui serait nécessaire), ce qui participe à l'empêchement du processus de connaissance de soi. Anne n'a plus de personnalité, de nom, de visage ; étant uniquement l'astragale brisé, elle devient la fragmentation même.

2.2. Écriture et marginalité : affirmer son existence

Un second mouvement concernant la (re)connaissance du Moi se distingue dans les écrits de Sarrazin ; il s'agit d'un mouvement de connaissance de soi et d'affirmation personnelle dans l'espace marginal, processus au sein duquel l'écriture joue un rôle. En effet, la prison où ont été écrits *La Cavale* puis *L'Astragale*, en tant qu'espace de clôture, apparaît souvent comme un lieu propice au retour sur soi en dépit de sa force uniformisatrice. Libérer sa parole au sein de la cellule peut donc être une manière de s'affirmer, d'autant plus que la figure de l'écrivaine mise en évidence dans les textes de Sarrazin s'assimile à une « femme non liée¹⁵⁰ », c'est-à-dire indépendante, émancipée. À

¹⁵⁰ N. Heinrich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1996, p. 305.

l'issue de ce processus, l'achèvement d'un manuscrit ainsi que la possibilité d'être éditée pour Albe, l'héroïne de *La Traversière* – mais aussi pour Albertine Sarrazin – permettent à l'écrivaine de renaitre, en tant qu'auteure et comme individu assumant et sublimant sa marginalité.

2.2.1. *Écrire en prison*

L'image de l'écrivain emmuré est présente dans la littérature depuis très longtemps, notamment parce qu'elle permet de rapprocher l'enfermement et la quête du Moi profond : la solitude et le silence sont des éléments qui servent la conscience et la découverte de soi¹⁵¹. Concernant ce rapport entre marge et identité, Sylvie Lannegrand explique d'ailleurs que « la recherche d'une identité [...] exige qu'on se mette à l'écart pour mieux voir¹⁵². » Un certain paradoxe entoure alors le rapport entre l'identité et la position marginale, en fonction de la manière dont cette dernière est vécue : l'exclusion, comme vu précédemment, peut réellement ruiner la construction personnelle ; en revanche, la position à l'écart, particulièrement la clôture, peut aussi bien permettre de retrouver son Moi profond. Michelle Perrot observe également un lien fort entre le lieu clos et l'écriture personnelle, laquelle ne requiert en effet que très peu d'outils, mis à part soi-même¹⁵³. Dans ce cadre intime, le « face-à-face avec la page blanche¹⁵⁴ » prend alors la forme d'un jeu de miroir entre l'écrivaine et le papier où celle-ci recherche son identité¹⁵⁵ : « L'écriture implique de se retourner sur soi-même, de prendre la feuille blanche comme un reflet où se regarder¹⁵⁶. » Se dessine alors une relation entre l'acte autobiographique comme quête de soi et les conditions d'écriture à l'écart de la vie sociale où la prison peut devenir une « cure d'écriture » (T, 223).

Le retour vers soi que permet le lieu clos, et plus particulièrement la cellule du détenu, apparaît notamment dans des écrits du XIX^e siècle, lors duquel la prison est

¹⁵¹ A. Bueno García, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵² S. Lannegrand, « Représentations et interprétations de la marginalité chez Yves Navarre : le droit à l'indifférence », *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XX^e siècle. Questions d'Identité et de Marginalité. Actes du colloque de Tallaght*, dir. E. Maher, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires », 2005, p. 10.

¹⁵³ M. Perrot, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2009, p. 112.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵⁵ I. Garcia, *Promenade féminière. Recherches sur l'écriture féminine. Tome I*, Paris, éditions Des femmes, 2 vol., 1981, p. 73.

¹⁵⁶ *Ibid.*

exaltée par l'imaginaire romantique¹⁵⁷. Cependant, le motif de la « prison heureuse » est aussi visible dans la littérature du siècle des Lumières, période notoire pour l'écriture de soi durant laquelle émerge la figure de l'écrivain¹⁵⁸. Les bienfaits de la retraite carcérale se retrouvent aussi dans plusieurs récits du XX^e siècle, comme ceux d'Albertine Sarrazin ou de Jean Genet (de manière beaucoup plus intense), bien que l'égocentrisme romantique se heurte à la nécessité de la solidarité entraînée par le traumatisme des deux guerres mondiales¹⁵⁹. Victor Brombert explique ce décalage :

[...] si le thème de la prison a évolué, c'est en grande partie parce que les idéologies totalitaires ont relégué la prison heureuse de l'individualisme humaniste et la rêverie poétique au statut d'anachronisme réactionnaire¹⁶⁰.

Il ne serait donc plus permis au détenu écrivain d'être heureux de la même manière qu'au siècle précédent dans sa cellule, et d'en glorifier les murs et les barreaux ; la situation, compte tenu du contexte d'écriture de Sarrazin, est à distinguer de celle du XIX^e siècle. Par ailleurs, même si l'histoire a fait évoluer le motif romantique de la « prison heureuse », le « potentiel lyrique et spirituel symbolisé par la cellule privée¹⁶¹ » ainsi que la réflexion identitaire favorisée par l'écriture carcérale restent des sources d'inspiration pour analyser les romans d'Albertine Sarrazin.

L'on peut se demander si la rédaction de la majorité de l'œuvre romanesque d'Albertine Sarrazin n'est pas étroitement liée à cet isolement auquel l'auteure a été contrainte une grande partie de sa vie. Écrire dans l'espace clos de la cellule carcérale peut se révéler intéressant pour l'écrivain, davantage qu'en liberté. C'est ce qui est évoqué par l'héroïne de *La Traversière* qui se désole de ne pas retrouver l'ardeur et l'envie d'écrire dans des conditions autres que carcérales : « [...] je n'écris plus rien en ce moment, je ne peux plus. Il manque [...] un état d'urgence comme celui de là-bas, la rage

¹⁵⁷ V. Brombert, *The Romantic prison. The French tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 4.

¹⁵⁸ L. Markovskaia, *La Conquête du for privé. Récit de soi et prison heureuse dans les Mémoires du XVIII^e siècle français*, thèse de doctorat en langue et littérature françaises, Montréal, Université McGill, 2016, p. 13. URL http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1524824610900~124 (page consultée le 27 avril 2018).

¹⁵⁹ V. Brombert, *op. cit.*, p. 173-184.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 182-183. Notre traduction de : "If the prison theme has evolved, it is largely because totalitarian ideologies have relegated the happy cell of humanistic individualism and poetic reverie to the status of a reactionary anachronism."

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 208.

qui me poussait, me forçait à poursuivre page à page un duel serré quadrillé... » (T, 117) La prison, même si elle n'était pas « heureuse », permettait une concentration, un resserrement qui se reproduisait dans l'écriture, renforcée par la rage. Ce resserrement dans l'écriture est le reflet de la condition de l'écrivain enfermé. En effet, l'espace clos influence l'écrivain sur plusieurs points. Premièrement, la concentration sur soi favorisée par la solitude transforme la cellule austère en un refuge, justement recherché par les écrivains¹⁶². Ainsi, Albertine Sarrazin aurait trouvé au sein de la prison une « chambre à soi », un lieu certes marginal, mais qui permet, pour peu que la rage persiste, la concentration et la création¹⁶³. Dans *La Cavale*, Anick qualifie donc sa cellule de « chambrette » (C, 503), connotant le lien intime qu'elle entretient avec sa cellule. Cette dernière est son « royaume » (C, 239) où l'héroïne jouit de la solitude et du temps passé à son « écritoire » (C, 23). La narratrice se calque sur une cellule se transformant en un lieu très personnel, devenant « [s]a cellotte, [s]on home, [s]on cubage d'air teinté de [s]on odeur » (C, 441). Bueno Garcia relève en effet l'analogie naissante entre le détenu et l'espace clos qu'il occupe :

Résister dans l'espace des ténèbres et y survivre, c'est le grand défi de l'écrivain enfermé. Pénétrer dans cet espace, s'engouffrer dans ses profondeurs, cela revient également à plonger à l'intérieur de nous-même, [...] ¹⁶⁴.

En étant forcé de rester dans sa cellule sombre, le détenu écrivain serait à même d'entrer dans ses ténèbres intérieures. Confrontée à l'isolement de la cellule carcérale, Albertine Sarrazin se retrouve aussi confrontée à elle-même. Dans ce cadre, les profondeurs de l'être sont interrogées, depuis les origines, la mise à la marge originelle, jusqu'à la question existentielle « qui suis-je ? ». Au cours de ce processus, de nombreux écrits intimes mais aussi deux romans autobiographiques sont nés, apparaissant comme les signes d'une affirmation personnelle. Les personnages – Anne, Anick, sont autant d'expressions d'un Moi qui se sonde et qui veut se représenter. En écrivant et en élaborant ces romans, Sarrazin entame un véritable processus de reconstruction personnelle.

¹⁶² A. Bueno Garcia, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶³ Il importe de nuancer la force positive et créatrice attribuée à la cellule dans les romans en gardant à l'esprit que les héroïnes se caractérisent par un mouvement centrifuge ainsi qu'un désir absolu de liberté.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 82. Notre traduction de : « Resistir en el espacio de las tinieblas y vencer el él es el gran reto del escritor encerrado. Adentrarse en él, bajar a sus profundidades, es como saber bajar también al interior de nosotros mismos, [...] ».

Le rôle de l'écriture lors du processus de réaffirmation de soi dans un lieu d'aliénation est souligné par Michelle Perrot : « Écrire, c'est tenter de se réapproprier son existence et de l'immortaliser¹⁶⁵. » La négation de soi produite par la prison trouve en effet un certain contrepied dans l'écriture, laquelle va au contraire permettre une construction et une affirmation personnelle. Écrire sur soi en prison est un moyen de « combler » la perte identitaire entraînée par l'incarcération :

Dans cette optique, la prison peut être considérée comme un espace où l'anonyme s'écrit. En représentant ce qu'il a perdu, le sujet privé et de sa liberté et de son identité réactive des savoirs venus d'ailleurs. Par définition, *re-présenter*, c'est convoquer, faire advenir quelque chose qui n'est plus là¹⁶⁶.

En se représentant comme l'héroïne et la narratrice de ses romans, Albertine Sarrazin réactive un Moi qui a été endommagé par les incarcérations répétitives. Son identité fragmentée trouve un moyen de se réparer¹⁶⁷ grâce à l'écriture, en s'érigeant en tant que « je », en recréant narrativement son passé, ses origines et ses expériences qui forment l'ensemble de ses écrits. En écrivant, Albertine Sarrazin tout comme son personnage de prisonnière « fabriqu[e] de l'existence » (C, 504). Dans *La Traversière*, la perte des années et l'effacement d'un Moi oublié sont évoqués par Albe pour définir la particularité de son manuscrit écrit en prison :

Le matériel ? Un papier de cantine entraînant le Bic entraînant les doigts entraînant les mots. Autour de moi étaient le merveilleux et le sordide, le temps volé à reconquérir d'urgence, l'oubli instantané à gagner de vitesse, le rien à arracher au néant. J'ai essayé d'en parler, le soir, de traduire le creux des heures sous l'ampoule nue ou le vasistas maigre. (T, 21)

Cette réflexion métatextuelle sur le manuscrit commencé en prison confirme le besoin de combler, par l'écriture, ce que la prison vole au détenu, à savoir le temps, les années de vie. En effet, « l'écriture narrative assure une prise sur le temps dans un lieu où, justement, le temps est englouti. Englouti par la répétition, [...] par l'inquiétude de trop de

¹⁶⁵ M. Perrot, *op. cit.*, p. 410.

¹⁶⁶ J. Delorme, *Du huis clos au roman : paroles carcérales et concentrationnaires dans la cadre de la littérature contemporaine*, thèse de doctorat en lettres françaises, Ottawa, Université d'Ottawa, 2010, p. 88. URL <https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/30122> (page consultée le 27 avril 2018).

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 89.

lendemain avec une libération qui ne vient jamais¹⁶⁸. » La reconstruction du sujet passe par une écriture qui permet de s'affirmer contre le temps de vie qui est volé au détenu. En voulant contrer par l'écriture autobiographique les privations (identité, temps de vie) exercées par la prison, Albertine Sarrazin « réaffirme ainsi une maîtrise¹⁶⁹ » et une « revalorisation de soi¹⁷⁰ » que la prison amenuise par la soumission et le déni identitaire.

Finalement, en s'érigeant en tant que « je », en prenant la parole dans un espace éminemment marginal, Sarrazin et ses héroïnes expriment une véritable affirmation personnelle. En effet, le prisonnier, « en reprenant possession de l'écriture, [...] lutte contre l'isolement et l'oubli¹⁷¹ ». Pour Anick, mettre en valeur ses propres mots en prison, c'est aussi s'ériger contre la parole dominante de la justice, des avocats qui ont le pouvoir de « résum[er] des années de passé et d'avenir en quelques mots » (C, 22). En s'affirmant en tant que sujets à travers l'écriture, les personnages féminins d'Albertine Sarrazin – à l'image de l'auteure à l'égard de l'entière de sa démarche littéraire – viennent contrer la perte de voix propre aux exclus. Écrire en prison est une manière de défier la mise à la marge :

[...] l'œuvre littéraire, qui n'est que mots, paroles, dire, bat en brèche le silence et l'impossible communication auxquels est confronté l'enfermé. Les récits d'enfermement, physiques ou psychiques, deviennent ainsi une tentative de dire l'indicible, de donner voix à ceux qui sont condamnés à rester silencieux¹⁷².

La prise de parole à travers l'écriture surgit, de manière paradoxale, dans un contexte répressif. Dans *La Traversière*, la narratrice se souvient du déni d'expression personnelle exercé par la prison, lequel se retrouve aussitôt déjoué par l'existence du texte lui-même et par cette prise de parole mise en récit. Albe se mutile, dépitée par l'abandon de ses parents adoptifs et de son retour en cellule, en tentant de s'ouvrir les veines : « [...] au matin, je n'avais réussi qu'à me cisailer un ou deux tendons, on me l'a recousue [sic] la vilaine bouche que je m'étais ouverte sur le poignet ; [...] ». » (T, 9-10) Cette coupure est

¹⁶⁸ É. Méchoulan, « Les écrits de prison et la microphysique du pouvoir », dans *Les Dossiers du Ghril*, « Écrire en prison, écrire la prison (XVII^e – XX^e siècles) », 2011. URL <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4875> (page consultée le 27 avril 2018).

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ L. Markovskaia, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷² M. Croisy, M. Sorel et A. Touboul, « Introduction », dans *Les Cahiers du CERACC*, « Littérature et enfermements. XIX^e – XXI^e siècles », n°8, novembre 2015. URL <http://cahiers-ceracc.univ-paris3.fr/introcahier8.html> (page consultée le 27 avril 2018).

bien sûr le signe d'un acte de désespoir, mais l'assimilation de la fente dans la peau à une large bouche vient surtout symboliser le besoin de s'exprimer. Ainsi, refermée par ce vague « on », évoquant la prison dans son ensemble, la bouche close vient mettre en évidence le pouvoir de répression de la parole attaché à la prison. Comme une manière de narguer cette condamnation au silence, le destin d'Albe l'écrivaine ainsi que l'œuvre de Sarrazin sont autant d'affirmations du sujet marginal.

2.1.1. *S'écrire pour renaitre ou comment contrer l'exclusion originelle*

La démarche d'écriture d'Albertine Sarrazin peut être perçue comme une évolution, dans le sens où le problème de la reconnaissance, en passant par la difficulté de se connaître soi-même, est en tension avec l'affirmation d'un Moi qui vient au monde. L'affirmation personnelle entraînée par la prise de parole à travers l'écriture prend la forme, notamment dans le troisième roman de Sarrazin, d'une véritable seconde naissance. En effet, *La Traversière* raconte la publication d'un premier livre par l'héroïne réintégrant la société après une vie de détention, ainsi que l'acquisition du statut d'écrivaine. Aussi, la position de l'auteure vis-à-vis de ce troisième et dernier roman se distingue de son statut davantage marginal lors de la rédaction de *La Cavale* et de *L'Astragale*, alors qu'elle n'a pas encore été lue par un éditeur. Au contraire, *La Traversière* est un texte écrit par une Albertine Sarrazin ayant été légitimée par un membre du monde particulier de l'édition, et qui porte dès lors toute la revendication de l'affirmation de soi en tant qu'individu et en tant qu'auteure, ce qui est reflété dans le roman à travers le personnage d'Albe. Il y a donc des échos entre la narration et ce que représente le roman lui-même, *La Traversière*, pour Albertine Sarrazin, tout comme les écrits d'Albe symbolisent une affirmation personnelle par l'écriture.

Dans *La Traversière*, le motif de la naissance apparaît dès lors que l'écriture autobiographique revendiquée comme telle par Albe est vécue comme une maïeutique¹⁷³. La démarche littéraire mise en scène dans le roman apparaît comme le processus d'une naissance. Une double naissance se distingue en réalité : d'un côté, l'écriture en tant que telle symbolise une venue au monde ; de l'autre, l'héroïne-écrivaine renait par la force de cette même écriture autobiographique. D'abord, le manuscrit commencé en prison est

¹⁷³ I. Garcia, *op. cit.*, p. 61.

considéré par Albe comme son « embryon de chef-d'œuvre » (T, 176) ; il est ensuite, jusqu'à la fin du roman, attendu comme un enfant par Albe et Lou : « [...] nous en parlions comme d'un enfant de ce manuscrit, nous l'entourions de langes, nous l'écoutions respirer... » (T, 270) Lorsque la narratrice confie son manuscrit-enfant à son confrère, elle a la sensation que ce dernier lui « kidnappe proprement [s]on mouflet » (T, 301). Le besoin de se faire publier devient vital : « Je suis fatiguée de faire le siège des maisons d'édition, qu'ils m'éditent une fois pour toutes et qu'on n'en parle plus. » (T, 302) Le processus éditorial prend la forme d'un accouchement où la naissance du texte en tant que livre « s'impose comme une nécessité, une urgence¹⁷⁴ ». Ce rapprochement entre le manuscrit et la grossesse est parfois poussé à l'extrême : « Une femme enceinte – fut-ce d'un bouquin – ne prend pas le risque de faire avorter d'aussi magiques espérances. » (T, 285) L'analogie se fait confusion, Albe se considérant enceinte de son livre ; l'impossibilité d'être publiée serait alors aussi terrible qu'un avortement. L'écriture s'assimile dans un second temps à un processus d'avènement personnel : « [...] maintenant il me semble que je recommence à exister, que chaque ligne mise au propre m'arrache et arrache Lou à l'absurde [...]. » (T, 176) En s'écrivant, l'héroïne trouve une forme d'existence ; cette renaissance est ici renforcée par le verbe « arracher » qui appuie tout le rapprochement avec la naissance physique, biologique. La naissance ne concerne en effet par seulement le livre, l'écriture même, mais aussi l'écrivaine qui trouve dans sa démarche créatrice une manière de renaitre. En écrivant et en décidant de faire de l'écriture son métier, Albe dépasse une condition imposée par ses origines et *se crée* une existence propre : « Je choisis l'auteur, [...] au-delà de mes disgrâces et de ma mort je me remodèle et me survis, [...]. » (T, 304) Cette recreation de soi trouve son aboutissement lorsque le manuscrit est retenu par Prévaut, l'éditeur :

[...] la lettre que je lis en rêve depuis que je connais mon alphabet, dont je suis sûre depuis vingt-neuf ans, que j'espérais au fond de ma cellule et peut-être dans le sein de ma mère comme on espère le jour de délivrance, la lettre qui m'adopte, qui m'enfante, qui me libère. (T, 308)

Dans cette représentation sous forme de maïeutique, en même temps que le livre-enfant est né, l'écrivaine trouve enfin une « délivrance » dans cette affirmation personnelle.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

L'écriture de soi permet de renaitre sous une forme conçue de toutes pièces par l'héroïne. La naissance et l'enfance sont effectivement les moments de la marginalisation pour Albe ; l'écriture permet de recréer une nouvelle naissance où, contrairement à sa naissance physique, l'héroïne s'affirme. Par son livre, Albe renait, effaçant la faute de reconnaissance caractérisant sa naissance et son enfance où son existence était au contraire niée. *La Traversière* réinvente la naissance, moment de la marginalisation originelle, en retournant justement aux origines : Albe raconte ses souvenirs d'enfance, son adoption, la révocation ; parallèlement, elle retourne vivre avec *mother*, le « retour par l'enfance » (T, 128) s'actualise donc à de multiples niveaux, sans oublier que l'aboutissement du manuscrit s'assimile à la venue au monde d'un bébé. L'enfance qui apparaît finalement comme le fil rouge de *La Traversière* est un moyen de fermer la boucle du thème identitaire, lequel est ancré dans la problématique de l'origine.

Avec l'avènement de la figure de l'écrivaine, le problème de la faute de reconnaissance porté par les héroïnes de Sarrazin et par l'auteure elle-même se trouve contrecarré dans *La Traversière* exprimant que le rejet initial peut donner lieu à une renaissance symbolique. Le troisième roman apparaît comme une mise en contraste de deux moments de la vie de la narratrice à la fois antithétiques et rapprochés, à savoir l'abandon et la naissance. Le manque de reconnaissance du père adoptif est exprimé dans l'incipit de *La Traversière*, avec la scène de la révocation : « “Nous sommes trop vieux...” C'est tout ce qu'il parvenait à sortir, mon père adoptif. » (T, 7) La scène vécue par Albe est « couronnée par quatre mots hésitants qui faisaient l'holocauste de [s]a jeunesse : nous sommes trop vieux. » (T, 8) Cette scène d'abandon trouve son écho aux pages finales du roman où l'écriture, symbolisée dans les récits d'Albertine Sarrazin par le « Bic », est confrontée à l'abandon paternel :

Admettons donc un instant l'inadmissible, pensons à l'impensable : je fais un bide, bon. [...] Et alors ? N'y a-t-il plus un seul cahier d'écolier chez le marchand, [...] plus rien nulle part à connaître, à créer, à écrire, le Bic aurait-il la tremblote, serait-il « trop vieux » lui aussi ? (T, 316-317)

Avec la réutilisation du prétexte de la vieillesse, l'abandon initial par le père contraste avec l'avènement final de l'héroïne en tant qu'auteure. Ainsi, si elle n'a pas eu la reconnaissance du père, Albe a à présent la reconnaissance de l'éditeur. Finalement, la

présence paternelle au sein du roman (à travers la dédicace, mais aussi en tant que personnage récurrent dans la narration des souvenirs) est une manière de venger la révocation avec la reconnaissance littéraire symbolisée à la fois par *La Traversière* mais aussi par la transformation de l'héroïne marginale en écrivaine. En effet, la figure du père est moquée, car évoquée à travers ses soi-disant talents littéraires : à la maison, il déploie son « calembour fielleux » (T, 136), méprise les illettrés, prodigue ses « déballages d'érudition » (T, 25) qu'Albe considère sans aucune admiration : « [...] passons sur ces ergotages puristes, bons tout au plus pour mon ex-père [...]. » (T, 213) Dans *La Traversière*, roman de l'avènement de l'écrivaine et de l'affirmation personnelle contre la non-reconnaissance des parents, la dédicace ironique à l'attention du père adoptif est une manière de se moquer du « poète¹⁷⁵ ».

La Traversière exprime toute l'affirmation de soi liée à l'avènement de l'écrivaine – Albertine Sarrazin, mais aussi le personnage d'Albe. La fermeté de cette affirmation s'annonce dès le début du roman : « Vous allez savoir comment je m'appelle. » (T, 11) Alors que le travail d'écriture d'Albe se concrétise dans sa volonté d'être publiée, l'héroïne affirme son identité de manière répétée, notamment en se présentant comme « la Sarrazine », appellation qui lui permet de s'approprier son nouveau nom de femme mariée sans se confondre avec son époux : « [...] je suis la Sarrazine avec tout ce que cela comporte de soûlographies et de condamnations, [...]. » (T, 299) Albe souhaite s'affirmer tout en affichant son caractère marginal. Enfin, cette même affirmation de soi surgit intensément lorsque le manuscrit d'Albe est accepté par Prévaut à la fin du roman : « [...] jamais autant que ce matin nous n'avons eu l'envie de pleurer comme des gosses heureux qu'on a sortis du cabinet noir et qui ont découvert le chemin de l'étagère aux confitures, l'envie de gueuler notre existence [...]. » (T, 310) Devenant plus que le « Bic » (T, 306), Albe s'autoproclame « l'AUTEUR » (T, 314). Mettant fin au rejet et au déni, la confirmation du statut d'auteure de l'héroïne permet d'affirmer une identité construite grâce à l'écriture, d'exprimer une venue au monde par l'acte autobiographique et, enfin, une existence reconnue.

¹⁷⁵ Le père adoptif d'Albertine Sarrazin « s'est rêvé écrivain » ; « le colonel dédiait des vers pompeux à son épouse, qu'il injurait par-dessus la soupère, [...]. » Voir J. Duranteau, *op. cit.*, p. 36.

Finalement, la représentation, avec le motif de la maïeutique, de l'affirmation de soi par l'écriture permet de déceler la tension entre création et procréation. Effectivement, les connotations de la maternité, de la grossesse, sont associées dans le roman à la création artistique et intellectuelle. Selon Christine Planté, la position marginale des femmes par rapport au champ littéraire s'explique d'ailleurs par cette opposition :

Elles [les femmes qui écrivent] dérangent parce que, sortant de la sphère de la reproduction et de leur rôle de procréatrices, elles entrent dans celle de la production et de la création ; parce que, ne se vouant plus tout entières à la survie de l'espèce, elles prétendent vivre comme individus¹⁷⁶.

L'affirmation de soi, le fait de « prétendre » son existence, sont possibles chez Albertine Sarrazin parce que la création est justement au cœur du roman. Cette création est d'autant plus visible et distincte qu'elle contraste par l'expression de la maternité qui l'entoure. En effet, la maternité prend une forme particulière chez l'auteure, de par la distance toujours tenue entre la figure maternelle et les héroïnes des romans, mais aussi de par l'expérience de l'abandon propre à Sarrazin. La procréation est, dans ce cadre, synonyme d'abandon, de mépris et de stigmatisation¹⁷⁷. Au contraire, c'est bien la création qui permet à l'héroïne de *La Traversière* de gagner de la reconnaissance et d'exister réellement. La tension présente au sein du roman entre création et procréation vient alors mettre en évidence ce parti pris : la création peut tout aussi bien que la maternité permettre un épanouissement et un accomplissement personnel ; la création peut remplacer la procréation.

2.2. Quelle reconnaissance pour Albertine Sarrazin ?

À leur sortie lors de la rentrée littéraire 1965, *L'Astragale* et *La Cavale* connaissent un certain succès. Prise dans un « tourbillon littéraire et mondain¹⁷⁸ », l'écrivaine renaît dorénavant sous le nom de plume d'Albertine Sarrazin, lequel permet à l'enfant abandonnée, autrefois Anick ou Anne-Marie, de « ressusciter¹⁷⁹ » : « [...] après maint échange de correspondance, M. J.J. et moi nous sommes arrêtés à ce nom pour la

¹⁷⁶ C. Planté, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁷ I. Jablonka, *op. cit.*, p. 121-130.

¹⁷⁸ J. Duranteau, dans A. Sarrazin, *Lettres de la vie littéraire (1965-1967)*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁷⁹ A. Sarrazin, *Lettres de la vie littéraire (1965-1967)*, *op. cit.*, p. 55.

couverture. N'est-ce pas qu'il fait bon effet, qu'il chante, et mieux qu'Anick ? Je garderai celui-ci pour l'intimité¹⁸⁰. » Ses *Lettres de la vie littéraire* publiées de manière posthume montrent, au cours d'échanges avec son directeur littéraire, avec Julien Sarrazin ou encore avec la docteure Gogois-Myquel, comment elle devient une auteure à succès. La reconnaissance du public et de membres du champ culturel se dessine clairement dans les écrits personnels de l'auteure, qui illustrent sa renaissance, sa nouvelle vie. Ainsi, rapidement, Sarrazin est sollicitée pour des entrevues dans la presse¹⁸¹ tandis que l'on prévoit déjà de traduire ses romans en Italie, en Amérique, en Allemagne, en Angleterre¹⁸². Les romans sont ensuite édités en format poche. La reconnaissance du public apparaît clairement à travers le nombre de livres vendus ; en moins d'un an, *L'Astragale* s'est vendu à 70 000 exemplaires et *La Cavale* à 45 000¹⁸³. En juillet 1967, *La Traversière*, publié à la fin de l'année 1966, connaît également un certain succès auprès des lecteurs, avec 48 000 exemplaires vendus¹⁸⁴. La correspondance entretenue entre l'auteure et quelques-uns de ses lecteurs, reproduite dans les *Lettres de la vie littéraire*¹⁸⁵, illustre aussi cette reconnaissance de la part du public. Parallèlement à ce succès immédiat en librairie et auprès du lectorat, certains critiques sont méfiants vis-à-vis du « phénomène » Albertine Sarrazin. Par exemple, une journaliste du *Monde* adopte une attitude distante et ironique envers Pauvert et sa nouvelle « trouvaille » :

Ne jamais publier de romans sous le prétexte qu'on n'en trouve pas d'assez bons, reprocher à ses confrères d'en publier trop de mauvais, puis, soudain, produire à la fois les deux premiers livres d'une inconnue, c'est risquer gros, à moins d'avoir découvert le veau à cinq pattes. Mais Jean-Jacques Pauvert aime le jeu, et il faut reconnaître qu'ici il

¹⁸⁰ *Ibid.* Extrait d'une lettre envoyée à Christiane Gogois-Myquel. « M. J.J. » désignerait Jean-Jacques Pauvert.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸² *Ibid.*, p. 82.

¹⁸³ T. de Saint-Phalle, « Le succès de la saison 1965-1966 », paru dans *Le Monde* en juillet 1966. URL http://www.lemonde.fr/archives/article/1966/07/16/les-succes-de-la-saison-1965-1966_2692841_1819218.html (page consultée le 27 avril 2018).

¹⁸⁴ J. Doyère, « Les livres qu'ont lus les Français cette année », paru dans *Le Monde* en juillet 1967. URL http://www.lemonde.fr/archives/article/1967/07/12/les-livres-qu-ont-lus-les-francais-cette-annee_2631145_1819218.html (page consultée le 27 avril 2018).

¹⁸⁵ Cf. A. Sarrazin, *Lettres de la vie littéraire (1965-1967)*, *op. cit.*

a gagné en majeure partie. Albertine Sarrazin est d'ailleurs une manière de phénomène. Moins dans sa création littéraire que dans sa personnalité et son destin [...]»¹⁸⁶.

L'aspect marginal de Pauvert rejoint la remise en question de la littérarité des écrits de Sarrazin. Dans l'émission littéraire *Le masque et la plume* de novembre 1965, le détachement d'Albertine Sarrazin vis-à-vis de la société est mis en doute, son « don littéraire » étant contrebalancé par un esprit qui serait en réalité ancré dans « un monde assez conventionnel¹⁸⁷ ». Les critiques de l'émission traitent ici la jeune auteure différemment que la journaliste du *Monde* : le « don littéraire » d'Albertine Sarrazin est reconnu, mais son aspect marginal est tout de même au centre de la problématique, en apparaissant comme n'étant pas authentique. Quoi qu'il en soit, la marginalité de l'auteure agit comme une entrave à sa reconnaissance totale de la part des membres de la vie littéraire : soit sa biographie occulte la démarche littéraire de Sarrazin, soit l'apparition d'une marginale dans l'espace institutionnel de la littérature annule sa sincérité en tant que personne dissidente. Notons également qu'en 1965, l'aspect sulfureux d'Albertine Sarrazin était rédhibitoire pour certains membres de l'opinion publique¹⁸⁸. Même si la plupart des agents médiatiques affichent une certaine méfiance face à la jeune auteure, certains sont cependant convaincus de ses qualités d'écrivaine :

Nous parlons tous de la liberté à chaque instant, mais ce faisant il n'y a peut-être que les prisonniers qui savent ce qu'ils disent, qui pèsent le mot. C'est cela que [sic] Mme Albertine Sarrazin nous rend sensible. Est-ce que cela suffit pour faire d'elle un écrivain? Je le crois. Nous passons notre temps à établir ou nier des parentés plus ou moins naturelles. Non, M. Jacques Borel n'est pas Proust à propos de *l'Adoration*. Et Mme Albertine Sarrazin n'est pas Jean Genet, ni l'Oscar Wilde du *De Profundis*¹⁸⁹.

Le journaliste Robert Kanters souligne ainsi la légitimité de Sarrazin en tant qu'auteure, et insiste sur le caractère unique de celle-ci, lui reconnaissant une réelle personnalité

¹⁸⁶ J. Piatier, « Albertine Sarrazin, la trouvaille de Jean-Jacques Pauvert », paru dans *Le Monde* en octobre 1965. URL www.lemonde.fr/archives/article/1965/10/16/albertine-sarrazin-la-trouvaille-de-jean-jacques-pauvert_2195723_1819218.html (page consultée le 27 avril 2018).

¹⁸⁷ Critique émise par les animateurs de l'émission littéraire *Le masque et la plume* du 21 novembre 1965, citée par D. Maazouzi, dans *Études françaises*, art. cit., p. 115.

¹⁸⁸ J.-J. Pauvert dans *À voix nue*, émission de radio animée par C. Goémé, diffusée en octobre 1990, France Culture. URL <https://www.youtube.com/watch?v=yNVAwTRXsrM> (1:20:30) (page consultée le 27 avril 2018).

¹⁸⁹ R. Kanters, « Albertine ou l'art de la fugue », paru dans *Le Figaro littéraire* du 11 novembre 1965. URL <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/04/07/26010-20150407ARTFIG00353-le-figaro-a-lu-l-astragale-en-1965-et-a-vu-le-film-en-1968.php> (page consultée le 17 avril 2018).

littéraire. Enfin, l'attribution à Albertine Sarrazin, en mars 1966, du prix littéraire des Quatre jurys¹⁹⁰, apparaît comme un véritable signe de reconnaissance envers l'auteure.

Au cours des années suivant directement son décès, Albertine Sarrazin reste une auteure qui intéresse le champ littéraire. Elle fait par exemple l'objet d'un article sur la littérature et la prison écrit par Françoise d'Eaubonne dans *Le Magazine littéraire* de décembre 1972. Cette dernière joint Jean Genet et Sarrazin, accordant un réel intérêt littéraire à l'auteure¹⁹¹. Plus généralement, la démarche d'écriture de Sarrazin est légitimée par le champ artistique, notamment avec le film *L'Astragale* de Guy Casaril, prévu avant la mort de l'auteure mais adapté et sorti en 1968. Même si la qualité cinématographique n'est pas forcément accordée au film à sa sortie par un journaliste du *Figaro*, la production « suscit[e] sous de nouvelles apparences une œuvre inoubliée, ressuscitant Albertine Sarrazin¹⁹². » De la même manière, l'adaptation cinématographique de *L'Astragale* par Brigitte Sy en 2015, même si sa diffusion reste limitée, montre un désir de reconnaissance du travail littéraire de l'auteure, dont le roman le plus célèbre continue, sur le long terme, d'être l'objet d'un certain intérêt.

La reconnaissance institutionnelle et la postérité accordée à Sarrazin s'observe également à travers l'historiographie littéraire. La présence d'Albertine Sarrazin dans les ouvrages d'histoire littéraire est ambivalente. Effectivement, l'on peut observer que parmi les six ouvrages consultés, une distinction de traitement se dessine en fonction de la date de publication de l'histoire littéraire : les trois ouvrages édités durant les années 1970¹⁹³ ne reprennent pas Sarrazin dans leur index, tandis que dans les trois autres histoires littéraires éditées entre 1988 et 2008, l'auteure est citée¹⁹⁴ et fait l'objet d'une petite entrée dans un registre particulier de la littérature contemporaine comme « Le document

¹⁹⁰ A. Sarrazin, *Lettres de la vie littéraire (1965-1967)*, op. cit., p. 124.

¹⁹¹ F. d'Eaubonne, « L'évasion par l'écriture », dans *Le Magazine littéraire*, « La littérature et les prisons », n°71, Paris, décembre 1972, p. 18-20.

¹⁹² C. Mauriac, « L'Astragale de Guy Casaril d'après Albertine Sarrazin », paru dans *Le Figaro littéraire* du 16 décembre 1968. URL <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/04/07/26010-20150407ARTFIG00353-le-figaro-a-lu-l-astragale-en-1965-et-a-vu-le-film-en-1968.php> (page consultée le 27 avril 2018).

¹⁹³ À savoir : J. Brenner, *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978 ; J. Roger et J.-C. Payen, *Histoire de la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2 vol., « Collection U Lettres françaises », 1970 ; P. Brunel e.a., *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 1972.

¹⁹⁴ X. Darcos, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, « Faire le point-Références », 1995, p. 420. Albertine Sarrazin est citée pour exemplifier les récits de vie aux XX^e siècle.

humain¹⁹⁵ » ou encore illustre la sous-section « Littérature populaire¹⁹⁶ ». La décennie suivant directement la publication et le succès des romans de Sarrazin garde donc une certaine réserve vis-à-vis de l'auteure, dont la légitimation n'est pas accordée par les institutions littéraires décidant d'une certaine postérité, d'une certaine visibilité. Le succès immédiat des romans, la marginalité littéraire de l'auteure, demeurent sans doute des repoussoirs pour le pôle institutionnel. L'apparition de Sarrazin dans les ouvrages d'histoire littéraire de 1988 et de 1995 notamment montre une reconnaissance plus assumée, comme s'il avait fallu que le succès populaire fasse son temps – Albertine Sarrazin n'aura en effet été présente sur la scène littéraire que deux ans, ce qui réduit la visibilité à long terme de son travail – pour que ses romans soient considérés par les institutions littéraires. La reconnaissance de l'auteure par le champ littéraire reste donc mitigée, ambivalente, oscillant notamment entre un succès populaire rédhibitoire pour les institutions des années suivant directement son émergence dans le monde des livres, et une légitimation relative de la part de la génération suivante.

Pour conclure, la problématique de la reconnaissance et de la connaissance de soi est ancrée dans l'étude de la marge chez Albertine Sarrazin. Effectivement, cette position à l'écart est à mettre en lien avec un manque de reconnaissance de la part des autres ; l'existence reniée des héroïnes des romans remonte aux origines de la naissance et se poursuit dans l'absence de reconnaissance de la société envers elles. Cette attitude affecte la façon dont Anne, Anick et Albe se perçoivent : leur identité s'exprime à travers une négation de leur existence, ce qui se reflète dans les textes par une fragmentation associée au Moi. Un mouvement d'affirmation personnelle se distingue cependant dans les romans, pour aboutir au final de *La Traversière* où l'héroïne se fait reconnaître et se définit en tant qu'auteure. L'écriture accompagne effectivement ce mouvement de retour vers soi, particulièrement visible dans le récit de la prison où l'espace clos permet une construction personnelle. Cette construction s'apparente enfin, dans le troisième roman, à une renaissance symbolisant l'expression de l'acte autobiographique. La position

¹⁹⁵ D. Rincé e.a., *Histoire de la littérature française. XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles*, Paris, Nathan, 2 vol., « Collection Henri Mitterand », 1988, p. 571. Quelques mots sur la « révolte perpétuelle contre l'ordre institutionnel » illustrent les romans de Sarrazin qui sont ensuite cités.

¹⁹⁶ M. Touret, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II : après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2 vol., « Histoire de la littérature française », 2008, p. 184.

marginale et la faute de reconnaissance sont, avec l'écriture, réutilisées pour affirmer l'identité de l'héroïne qui renait alors en tant qu'auteure. La naissance, moment de l'abandon et de la marginalisation, devient, au contraire, celui de l'affirmation de soi. Enfin, la problématique de la reconnaissance est à envisager d'un point de vue externe aux textes. Comme un écho à cette question interne aux romans, la publication des romans d'Albertine Sarrazin va de pair avec une reconnaissance de cette dernière en tant qu'auteure de la part des institutions médiatique et littéraire ainsi que des lecteurs. Malgré une réception parfois ambivalente des romans à leur sortie et la présence irrégulière de Sarrazin dans l'historiographie littéraire, la reconnaissance, depuis 1965, d'Albertine Sarrazin en tant qu'auteure semble être à l'image de celle-ci : à la fois particulière, ambiguë, confirmée, finalement toujours un peu marginale.

Chapitre III : L'expression d'un déplacement

Les romans d'Albertine Sarrazin ne cessent de mettre en évidence un mouvement, plus exactement dans ce cas un déplacement. D'ailleurs, qu'est-ce qu'un lieu marginal sinon un espace déplacé par rapport au centre ? La marge permet aussi de s'étendre, de prendre des libertés plus grandes qu'au centre où les lois et la norme obligent à une certaine restriction. Le topos marginal, au contraire, implique un dégagement vis-à-vis des contraintes, permettant des déplacements spontanés.

Ce déplacement sera d'abord analysé du point de vue du corps et de l'espace-temps dans lequel il évolue, ces trois motifs permettant de mettre en évidence un déplacement du contrôle et de la domination, allant de l'autre vers soi. Il s'agira ensuite de voir le déplacement en tant que fuite, motif traversant les trois romans. Enfin, l'espace vacant de la marge et la liberté qui en découle impliquent une non-fixité qui permettra d'analyser les mouvements d'alternance structurant les romans.

3.1. Le corps dans l'espace-temps : premiers motifs d'un déplacement

Le corps et son inscription dans l'espace-temps rejoignent ici la question du déplacement pour illustrer la marge telle qu'elle est exprimée chez Albertine Sarrazin. D'abord, la marginalisation des individus dans le processus d'emprisonnement figure une mise à l'écart spatiale mais aussi temporelle du corps du prisonnier. Le marginal est ainsi symbole d'un déplacement, que celui-ci soit réalisé vis-à-vis du corps, de l'espace ou du temps. Cependant, les récits analysés expriment le déplacement autrement que par le simple constat chez les héroïnes d'être physiquement déplacées de l'espace-temps social. Effectivement, toujours en intégrant ce déplacement typiquement marginal mais en le tournant à leur avantage – en maîtrisant ce mouvement – les narratrices de *La Traversière*, *L'Astragale* et *La Cavale* montrent un désir de s'approprier un corps, un espace et un temps propres qui sont contrôlés par les instances punitives ou d'internement. Il s'agit donc de voir comment s'opèrent ce glissement spatio-temporel vers le domaine subjectif et intime ainsi que ce déplacement d'une emprise extérieure du corps vers un contrôle personnel de soi.

3.1.1. Entre désappropriation et réappropriation : corps docile et corps autonome

Dans les romans d'Albertine Sarrazin, le corps – captif mais aussi lorsqu'il est en liberté – dessine un mouvement exprimant le désir de se défaire d'un contrôle qui n'est pas celui de l'héroïne et montrant au contraire une autonomie. Le corps permet de figurer la vaste question de la liberté, de l'indépendance, laquelle est récurrente dans le concept de marge. De plus, le corporel est particulièrement prégnant dans les textes, dès lors qu'il est vecteur de deux thèmes principaux chez Sarrazin : le handicap, lié à la chute dans *L'Astragale*, et ensuite la prison, cette dernière mettant en évidence un traitement particulier du corps dans *La Cavale*. Michel Foucault, dans *Surveiller et punir*, consacre un chapitre à ce qu'il nomme « les corps dociles » et qui interviennent dans la mise en place de la discipline au sein du système carcéral : « Est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné¹⁹⁷. » Il explique que le corps du prisonnier notamment est soumis à un système de domination et de contrôle passant par son enfermement ; il devient alors docile, discipliné. Dans cet objectif centralisateur analysé dans le premier chapitre, le corps du détenu est véritablement « dressé¹⁹⁸ ». Le corps des femmes en particulier est affecté par l'incarcération encore plus que celui des hommes, dès lors que même en dehors de la prison, « les femmes sont contrôlées à travers leur corps, leur féminité, leur sexualité, [...], et cela au nom de la religion, de la science, de la morale, de l'esthétique et du droit¹⁹⁹. » En prison, le corps des femmes est observé en regard d'une norme féminine prégnante en société, et un corps qui ne correspond pas aux idéaux féminins peut être vu comme le reflet d'une déviance psychique²⁰⁰. Le physique maîtrisé et dressé apparaît ainsi comme le reflet d'un psychisme lui aussi sous contrôle. Le corps est donc un vecteur évident de l'emprise prévue par l'incarcération.

Dans *La Cavale*, la narratrice exprime comment l'incarcération affecte le corps, l'aspire, jusqu'à ce que ce dernier devienne une sorte de prison pour la détenue :

¹⁹⁷ M. Foucault, *op. cit.*, p. 160.

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 267.

¹⁹⁹ S. Frigon, « Corps, féminité et dangerosité : de la production de “corps dociles” en criminologie », *Du corps des femmes. Contrôles, surveillances et résistances*, dir. S. Frigon et M. Kérisit, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, « Études des femmes », 2000, p. 154-155.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 134.

Quand nous avons bien comploté, Maria et moi, nous nous asseyons contre la muraille, les genoux ramenés contre la poitrine, les bras encerclant les genoux, les yeux au repos sous les paupières ; les pavetons nous contrarient les fesses, et les jambes des filles et de la matonne qui passent et repassent font, avec les montants des cordes à linges, un autre rideau de barreaux. (C, 82)

Même si Anick résiste à la contrainte de l'enfermement, le corps se soumet petit à petit à l'assujettissement carcéral, en étant « ramené », « encerclé », « contrarié ». Le corps des autres détenues apparaît de plus comme une forme de clôture supplémentaire. Anick qualifie d'ailleurs l'ensemble de ses codétenues comme un « tas de viande agglutinée » (C, 441) : déshumanisés, les corps ne sont qu'une masse informe, que le personnel carcéral « cuisinerait » à sa guise, dès lors que les corps sont soumis. Le corps de l'héroïne est un vecteur de lutte perpétuelle entre la discipline imposée et le besoin d'autonomie : « Ainsi, le démon et la sagesse se relaient pour me veiller, jusqu'à ce que les pointes crissantes qui se baladent sur ma peau cessent leur carrousel, jusqu'à ce que je me réconcilie et que je m'endorme, le cœur cisailé, la carcasse soumise. » (C, 190) Cette « carcasse soumise » fait écho au « corps docile » proposé par Foucault ; mais bien que le corps enfermé soit assujéti au pouvoir carcéral, une tension est toujours présente dans *La Cavale* pour exprimer une force contraire à ce dressage physique. La liberté de mouvement liée au corps de l'héroïne sous-tend en effet le discours de la docilité forcée : « Mon rêve d'oiseau grandissait, grandissait jusqu'aux limites de la carcasse, [...]... » (C, 248) Le corps est en apparence – extérieurement – discipliné, mais le sentiment profond d'être libre envahit la chair de la narratrice, pour ne s'étendre que jusqu'aux limites de son propre corps, et être ainsi imperceptible pour le personnel de la prison. Notons toutefois le rituel de maquillage et de coiffure qui rythme les journées de l'héroïne : « [...] je passe chaque matin deux heures à m'occuper de mes yeux et de mes cheveux, zyeux de biche et toutes sortes de chignon ; [...] » (C, 409) Les rituels de beauté sont une façon de résister à l'assujettissement du corps ; Sylvie Frigon explique que, pour les détenues, se maquiller est une manière de « se réapproprier un sens d'identité²⁰¹. » Une évolution est donc visible depuis le début du roman, où le corps se faisait prison du Moi. Au fil du texte, la liberté devient subjective, Anick s'approprie son corps en

²⁰¹ *Ibid.*, p. 145.

exprimant à travers lui une liberté qui ne la quittera jamais même si elle subit l'enfermement, et un refus de discipline, déjouée de manière subtile.

Dans *L'Astragale*, la fracture du pied est une entrave à l'autonomie physique ; Anne a besoin des autres pour se déplacer, son corps devient ainsi une sorte de nouvelle prison : « Ma liberté neuve m'emprisonne et me paralyse. » (A, 54) Alors qu'elle s'échappe de la prison pour justement défaire son corps du contrôle carcéral, l'héroïne se retrouve confrontée à un corps qui ne lui répond plus. Son autonomie est menacée, mais son désir d'indépendance lui permet tout de même de s'accoutumer à un corps qu'elle ne maîtrise plus comme elle le voudrait : « je bebopais jusqu'au lavabo » (A, 65) ; « je descendais l'escalier sur les fesses, je traversais le bar à cloche-pied » (A, 65-66). Anne ne marche plus, mais trouve une liberté de mouvement soit en adoptant une démarche qui lui donne l'air de danser, soit en s'appropriant d'autres façons de se mouvoir. De la même manière, ses béquilles deviennent par la suite une forme de prolongement de son corps : « À force de manier mes bouts de bois, j'en ai fait deux vraies jambes, légères et feutrées ; [...]. » (A, 121) Dans tous les cas, elle se réapproprie un corps qui était d'abord sous l'emprise de la prison et ensuite paralysé par la blessure. Son séjour à l'hôpital apparaît comme une régression vis-à-vis de cette recherche d'autonomie. Le contrôle des médecins sur le corps d'Anne est systématiquement contré, celle-ci refuse de se voir possédée par l'hôpital, de sentir son corps dominé autrement que par elle-même. L'héroïne est d'abord consciente de cette déprise du malade sur son propre corps hospitalisé :

Chaque jour, l'assistant du Professeur fait sa ronde avec les internes ; mais l'assistant, on ne le voit pas. Pour nous, seul existe Dieu-le-Père, celui qui a baptisé le service, celui qui nous a recréées, de ses propres doigts ou par doigts interposés, Dieu qui a fait le plan de notre opération, l'a choisi parmi plusieurs techniques. Il a fouillé nos radios jusqu'à la moelle, pendant que nos carcasses reposaient, inertes, ne se sachant pas observées : il juge, coupe, tranche, greffe, mais nous n'avons pas accès à sa cuisine. Notre viande nous est confisquée ; et, s'il nous est permis d'en redispenser un jour dans la joie d'avant, sainte Ingambilité, nous ne saurons jamais par quels chemins elle nous est revenue. (A, 89)

Le champ lexical du christianisme (« Dieu-le-Père », « baptisé », « recréées », « juge », « sainte Ingambilité²⁰² ») exprime tout le mystère et l'insondabilité maintenus à l'égard du corps hospitalisé. La création divine des êtres humains suggère un corps maîtrisé par Dieu, davantage qu'un corps dont hommes et femmes sont souverains. De la même manière que le divin implique une distance entre l'individu et sa propre chair, l'acte de remettre son corps au savoir-faire du médecin implique de ne plus en être maître pendant le temps de l'opération. Ainsi, tout comme Dieu créa l'homme, Anne est « recréée » par un médecin, et la façon dont il y est parvenu restera toujours obscure pour elle, de la même manière que la création divine de l'être humain est impénétrable. Anne met en évidence un corps relégué à une instance divine, à savoir le médecin. Le champ lexical de la boucherie (« moelle », « carcasses », « coupe », « tranche », « cuisine », « viande ») suggère un détachement extrême d'Anne vis-à-vis de son corps. Sa propre chair n'est plus que « viande », ce qui exprime alors une dépossession, illustrée aussi lorsque l'état de santé de l'héroïne semble concerner uniquement l'équipe médicale :

Il sort mes radios, s'écarte vers la fenêtre pour les mirer à la lumière ; je me trouve séparée de lui par la marée des blouses blanches qui se pressent autour de ses explications, et il parle si vite, si bas, si hermétiquement, que mon pied éclate en bribes incompréhensibles et que je désespère... (A, 93)

Anne est véritablement « séparée » de ce que représentent ses radios ; le discours médical reste « hermétique » à l'intérêt de la patiente. Concernée malgré tout, elle demande à Julien de décrypter le jargon médical figurant sur son dossier, afin de ne pas demeurer à l'écart de son propre corps : « – Au fait, Julien, tu t'es renseigné sur “arthrodèse” ? À sa dernière visite, je lui ai remis les copies, avec mission de les décrypter. – Oui : ça veut dire “bloquer”. Ton pied ne cambrera plus. » (A, 98) Anne veut limiter cette dépossession propre à l'hôpital, elle souhaite se procurer les informations qui la concernent elle avant tout, et se réapproprier un corps mis entre les mains du médecin. D'un point de vue historique, les scènes se déroulant à l'hôpital font particulièrement écho à la lutte féministe pour le droit à disposer de son propre corps.

²⁰² Néologisme composé à partir de l'adjectif « ingambe », désignant quelqu'un « qui est alerte de ses mouvements ». Voir CNRTL, « ingambe », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/ingambe> (page consultée le 12 mai 2018).

3.1.2. *L'espace-temps dé-placé*

Le corps analysé précédemment s'inscrit dans un espace-temps particulier dans les romans d'Albertine Sarrazin, notamment parce qu'il est lié au thème de la prison. À nouveau, convoquer la pensée de Michel Foucault permet de distinguer la prison en tant qu'entité spatio-temporelle à part, plus particulièrement en tant qu'*hétérotopie* et *hétérochronie*. Dans sa conférence intitulée « Des espaces autres », Foucault explique que l'humain du XX^e siècle conçoit désormais l'espace en tant qu'« emplacement²⁰³ », reflétant d'ailleurs le souci contemporain du classement et du « chacun sa place » repéré dans le chapitre premier. Certains de ces espaces entretiennent selon le philosophe des rapports particuliers avec tous les autres selon un mode d'inversion ou de réflexion : ce sont les utopies et les hétérotopies²⁰⁴. L'utopie est un « emplacement[t] sans lieu réel²⁰⁵ », son rapport d'analogie avec l'espace réel étant ici généralement inversé ou perfectionné. L'hétérotopie est au contraire un lieu réel, une utopie réalisée, en ce qu'elle existe au sein de la société qui l'a créée, mais elle apparaît en tant que « contre-emplacement » dès lors que les emplacements réels y sont bien représentés tout en étant inversés²⁰⁶. Ces contre-emplacements sont comparés par Foucault à un miroir, car ce sont des espaces « hors de tous les lieux, bien que pourtant [...] effectivement localisables²⁰⁷. » Ces autres lieux, à la fois réalisés et profondément distincts de tout emplacement réel, sont par exemple les prisons²⁰⁸. Ces dernières sont des « hétérotopies de déviation²⁰⁹ » : y sont placés les « individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée²¹⁰. » Enfin, ces lieux déplacés par rapport aux autres emplacements peuvent également impliquer un temps autre, une hétérochronie, dès lors que « les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel²¹¹. » La prison en tant qu'hétérotopie peut ainsi se doubler d'une temporalité particulière en étant en marge d'un temps social ; l'établissement pénitentiaire marque donc ce double déplacement vis-

²⁰³ M. Foucault, *Dits et Écrits, IV. 1980-1988*, éd. établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald avec la collaboration de J. Lagrange, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994, p. 753.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 755-756.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 755.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 755-756.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 757.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 759.

à-vis de l'espace mais aussi du temps. Finalement, la prison représente un espace-temps à part, lequel est fondateur chez Sarrazin : ses héroïnes dépendent de ce lieu dans nombre de leurs déplacements (ou dans leur immobilité forcée) ; ensuite, l'auteure produit deux de ses romans depuis cet espace autre, ce qui appuie la marginalité prégnante dans ses textes.

L'espace-temps, lié à la production littéraire et aux représentations existantes dans les romans, se retrouve donc déplacé en tant que lieu marginal, et comme hétérochronie et hétérotopie ; mais il trouve également une forme de déplacement à un niveau plus profond que le simple constat pour la marginale, la détenue ou la cavaleuse d'être réellement en dehors de l'espace social. En effet, il s'agit davantage d'un glissement symbolique, d'un déplacement de l'espace et du temps vis-à-vis desquels les narratrices ne sont pas soumises (comme c'est le cas avec l'hétérotopie), mais bien maîtresses, vu qu'il s'agit d'un déplacement imaginé par elles et ancré dans l'écriture. Dans les romans, les narratrices expriment en effet un glissement de l'extérieur (c'est-à-dire le temps et l'espace objectifs qui les entourent) vers leur propre subjectivité, au cours d'une forme d'appropriation de cet espace-temps. Ceci est particulièrement visible dès lors que l'espace et le temps sont des données fixes, logiquement intangibles. Enfin, rappelons que ce déplacement tout particulier est permis par la liberté qu'offre la marge à percevoir ces données normalement fixes comme mouvantes, protéiformes ou sources de création et d'imagination.

Si *L'Astragale* et *La Cavale* figurent, contextuellement et d'un point de vue interne aux textes, cet espace-temps autre de manière explicite et claire – que ce soit dans la représentation de la prison mais aussi de la « cavale » impliquant de se cacher de l'espace-temps social –, *La Traversière* apparaît a priori moins marginal de ce point de vue, essentiellement parce que la prison comme hétérotopie, objet ou lieu de production, n'entoure pas le texte. Pourtant, la marginalité spatiale qui ressort également dans l'hétérotopie continue à faire sens dans le troisième roman d'Albertine Sarrazin, à commencer par le titre. La « traversière » annoncée mystérieusement dès le début, représente en fait Albe, l'héroïne libre, indépendante et écrivaine, installée avec son mari dans une maison à l'écart de la ville, maison entourée de « traversiers » :

Traversier ! Le mot m'accroche : obstacle, passage, ennemi, raccourci, traversier c'est un mot magique qui chante comme la flûte traversière, un mot croisilloné qui ressemble aux chemins de ma vie... mais ici, qu'est-ce que c'est ? Les traversiers cévenols sont tout simplement les marches de cet escalier de géants étayé par des murettes en pierraille aigue, luisante, la pierre même dont la maison est bâtie [...]. (T, 256)

Le mot « traversier » est donc un terme typiquement cévenol indiquant des terrasses, présentes dans certaines propriétés de la région²¹². Indépendamment de cette définition bien particulière, le mot « traversier », désignant une « chose située transversalement par rapport à un axe, à un élément pris comme référence²¹³ », correspond au verbe « traverser » lorsque celui-ci signifie « disposer, mettre, placer de travers (par rapport à ce qui est considéré comme normal)²¹⁴. » S'exprime déjà un calque, un déplacement d'éléments spatiaux comme les traversiers, vers la narratrice, à la fois à travers la marginalité linguistique du terme, et ensuite dans l'aspect transgressif de ce dernier. Toute sa vie, Albe a voulu sortir d'un axe apprêté pour elle. Les « chemins de [s]a vie » évoquent aussi ce déplacement de l'espace vers elle. La narratrice exprime d'ailleurs son attrait pour « les routes étroites et accidentées » (T, 139), qui permettent d'échapper à la voie conventionnelle qui lui était proposée socialement. Ensuite, les traversiers et la maison s'intègrent eux-mêmes dans un paysage dont la marginalité est prégnante :

Et un beau matin, en pleines Cévennes, d'un chemin qui tourne sec au-dessus d'un angoissant ravin, voilà qu'elle se jette dans nos yeux la maison : de toute sa caillasse noire et pointue, de toute sa masse compacte dressée sur la cuvette des espaliers noirs, elle nous fait signe, [...]. (T, 255)

L'espace dans son intégralité (environnement de la maison, traversiers entourant la bâtisse) est à l'image de l'héroïne : la maison dévie remarquablement par rapport à la route, elle est au bord d'un ravin évoquant le danger et la solitude ; la bâtisse elle-même est noire – cet adjectif ayant été analysé en tant que symbole de marginalité sociale –, son aspect semble atypique pour une maison. L'espace constitue donc un lieu à part, qui se

²¹² Institut Coopératif de l'École Moderne, « Les murets de pierre sèche en Cévennes ». URL <https://www.icem-pedagogie-freinet.org/node/9499> (page consultée le 01 mai 2018).

²¹³ CNRTL, « traversier, -ière », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/traversier> (page consultée le 01 mai 2018).

²¹⁴ CNRTL, « traverser », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/traverser> (page consultée le 01 mai 2018).

déplace sans cesse vers son habitante. La marge spatiale, subie avec la prison entourant particulièrement les deux romans précédents, est gardée dans *La Traversière*, mais sublimée, revendiquée, avec comme signe majeur l'appropriation de cet espace spécifique par la narratrice-héroïne, la « traversière ».

L'espace est approprié dans une dynamique d'inversion de l'enfermement, visible dans *La Cavale* : « Le plumard est trop étroit, et pourtant je ne m'y suffis pas : pour ce lit, je me ferais bien rivière, rivière de larmes drainant toute la merde du dortoir. » (C, 47) Cette image de débordement du corps par rapport à l'espace donné exprime la manière dont la narratrice déjoue la fonction de l'espace de capture ; l'emprise, marquée par le dortoir de la prison et renforcée par le lit étroit, est ici inversée avec l'image de la rivière remplaçant le corps de la détenue et exprimant l'insaisissable. L'appropriation de l'espace, précédée par une grande conscience de celui-ci, est encore plus visible dans *L'Astragale* où le désir de « cavale », rendue impossible par la blessure, s'exprime à travers l'agrandissement de la chambre d'hôtel où se trouve Anne à la fin du roman :

... Le lit, la table, la murette du cabinet de toilette : je progresse d'une escale à l'autre courbée, traînante, la chambre est vaste comme un désert. Une fois couchée, dans ma nappe de lassitude, je change de hanche, je tâtonne la présence du mur le long du lit ; [...]. (A, 253)

La pièce où tout semble s'entrechoquer (« Le lit, la table, la murette ») s'apparente pour la narratrice, au contraire, à un paysage à la fois fait d'escaliers et désertique, que l'on imagine celui de son voyage prévu avec Julien. Dans la perception du mur que l'héroïne « tâtonne », la chambre évoque la première scène du roman où, après avoir sauté du mur, « [l]a main droite tâtonnait sur des éboulis. » (A, 19) L'espace réel est ainsi déplacé en faveur d'un espace rêvé – à savoir un espace de liberté, représenté ici par l'évasion initiale dans *L'Astragale*. Il s'agirait de dé-placer, pour, peut-être, trouver sa *place*, qui n'est pas dans la prison ni dans la société qu'Anne retrouve derrière le mur. L'éclatement de l'espace duquel Anne veut sortir, ici l'hôpital, témoigne d'un autre déplacement : « La fille de la salle [...] passe le chiffon sur le Formica bleu de la table, bleu comme les murs et juin, là, dans la fenêtre. » (A, 100) La table d'hôpital se déplace vers la nature environnante que rêve d'atteindre Anne. De la même manière, l'évocation de la peinture sur les murs jaune, bleu et vert d'une salle de la prison (A, 20) n'est pas sans rappeler ce

désir d'espace transposé à l'emplacement restreint. Ce traitement de l'espace dépasse parfois les murs d'une chambre ou d'un foyer, comme dans l'incipit de *L'Astragale* où Anne chute du mur lors de son évasion : « Le ciel s'était éloigné d'au moins dix mètres. » (A, 19) La chute du personnage pourrait impliquer que ce soit elle qui s'éloigne du ciel ; ici, c'est le ciel qui se trouve déplacé de son figement. Le ciel apparaît ainsi en n'étant pas un référent statique. Ce motif se retrouve également dans *La Traversière* ; bien que l'espace soit à présent moins problématique que dans les deux romans précédents en raison de la libération de l'héroïne au début du récit, le mouvement d'élargissement de l'espace reste constant : « Je rêve parfois que les murs s'ouvrent comme cartes à jouer, que le ciel croule dans la pièce par le plafond éventré ; [...]... » (T, 295) Le déplacement figuré de la maison en construction vers le fragile château de cartes est ambigu : il s'agit d'un rêve d'espace, mais en même temps d'un cauchemar, Albe craignant que le toit se fasse écraser par un ciel invraisemblablement lourd. Le ciel se trouve déplacé de son immuabilité dans l'expression d'un mouvement descendant dans *La Traversière*, ascendant dans *L'Astragale*. Cette présence presque matérielle du ciel donne l'impression d'un espace extérieur clos et jamais vraiment infini, ouvert : la sensation de claustrophobie, même à l'air libre, traverse les récits.

Ensuite, le temps, dans les textes d'Albertine Sarrazin est également objet d'une appropriation personnelle, dès lors que s'exprime un déplacement vis-à-vis du temps conventionnel et universel, qui devient temps intime. Ce mouvement est surtout visible dans *L'Astragale* et *La Cavale* où le temps est justement ce qui pose problème, que ce soit pour la détenue, dont la préoccupation principale est de savoir combien de temps encore il lui reste à attendre, ou que ce soit pour la « cavaleuse », pour qui chaque jour en liberté est la promesse un peu plus grande de s'enfuir pour toujours et de ne jamais être rattrapée.

Effectivement, Anne sachant pertinemment que sa fugue ne durera pas éternellement, la temporalité de *L'Astragale*, « prélude à un autre temps, un temps qui sera, lui, prélude à [l]a capture » (A, 179), est appropriée, dans ce glissement subjectif, sous la forme d'un étirement, semblable à l'espace trop étroit qui devient vacant. Ceci est visible lorsque Anne prend conscience de la relation unique qui est en train de se tisser entre elle et Julien : « Je suis là, nue, sur le fauteuil, à regarder Julien qui dort ; je voudrais rester ainsi, stagnante, tiède, dans le silence où s'élèvent seules nos respirations

régulières, [...] ; cette minute est vraie et vivante, je l'étire en éternité... » (A, 63) Ce moment précis est étiré, déplacé de l'aspect éphémère de la minute vécue et permet de profiter d'un temps à part, sans penser au lendemain incertain. Plus tard, étouffant dans l'appartement d'Annie, ce futur imprécis est à nouveau ce qui pousse Anne à profiter des instants avec Julien : « Et avec nous l'heure s'étirait, long, loin, en arrière jusqu'à la dernière veillée, en avant jusqu'à la prochaine – s'il nous était donné d'en vivre encore une. » (A, 164) Le temps est déplacé de son statut intangible et fugace pour devenir, dans la narration, matérialisé, et ensuite approprié et remodelé. Il sort du cadre présent pour déborder sur les soirées passées, puis sur celles à venir. Ensuite, la temporalité est particulièrement exploitée dans *La Cavale* où il s'agit de contrer « le Temps » gouvernant, ce temps « terriblement déterminé » (C, 11), forcément encore plus rigide et hostile qu'en société, car moins facilement façonnable et personnalisable. Le temps qui passe en prison, parce qu'il devient une préoccupation envahissante, est exprimé dans toute sa démesure : « Mauricette, en grande forme, passe un coup de balai sur les nombreux mégots, papiers de bonbons et allumettes, vestiges des orgies de la nuit. » (C, 19) Après une première nuit en prison, les objets utilisés la veille sont déjà devenus des « vestiges », donnant pour impression qu'Anick est incarcérée depuis des siècles. Le temps devient une notion glissante. Le refus de se faire engloutir par le temps, de devenir esclave de celui-ci, transperce une écriture très figurative : « [...] la journée est trop longue pour être comblée par quoi que ce soit, je la laisse vide. » (C, 67) En ayant l'impression de maîtriser le temps de sa journée (en choisissant de la *laisser* vide), Anick prend une liberté vis-à-vis de cette temporalité négative. S'exprime le déplacement d'un temps réel, glissant alors vers une subjectivité de la part de la détenue qui n'a en réalité aucune prise sur ce temps d'enfermement imposé. Le déplacement s'actualise aussi à travers le souvenir qui permet de voyager dans le temps, de se déplacer du temps social pour visualiser un temps spirituel et intime. C'est le cas lorsque Anick repense aux instants passés avec Zizi : « Je pense aussi à nos virées d'été, avec Zizi, [...] ! À cet endroit, je prends un léger élan, et hop ! je franchis le temps, des décors surgissent et se referment autour de moi... » (C, 84) La temporalité monotone de la prison est « franchie », traversée, marquant un déplacement vers le temps intérieur du souvenir.

3.2. La fuite

La fuite est essentielle chez Albertine Sarrazin, autant dans ses romans en tant que motif récurrent où il est actualisé sous de multiples formes, que comme trait caractéristique de l'écrivaine qui trouve dans l'écriture un espace de liberté. La fuite est inhérente à la vie de l'auteure : son enfance est marquée par la fugue qui lui permet de désertier la sphère familiale et plus tard, Sarrazin s'échappe des établissements d'internement (Bon Pasteur mais aussi la prison) où elle est placée de force. La fuite n'est pas qu'une manière d'échapper à la réclusion, c'est aussi l'occasion de créer, justement à partir de cette évasion. Gilles Deleuze souligne en effet la part opérante de la fuite : « Partir, s'évader, c'est tracer une ligne. [...] Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite²¹⁵. » La ligne, tracée par l'écriture, semble inhérente à la fuite. Sarrazin reproduit et sublime la fuite qui caractérise cette écrivaine de la marge : à partir de son détachement, de sa déprise, elle crée par l'écriture. La fuite est finalement au fondement de la position marginale de ceux qui se détachent volontairement d'un centre oppresseur, ou qui ne convient pas.

Le motif de la fuite traverse les romans d'Albertine Sarrazin et même si les connotations de l'échappement sont dispersées dans tous ses écrits, chaque roman actualise de manière particulière ce motif propre à la marge. *La Cavale*, bien que récit de la prison, figure une fuite personnifiée, laquelle va prendre au fil du récit de plus en plus d'ampleur ; dans *L'Astragale*, l'impossibilité physique d'Anne à continuer l'évasion initiale à cause de sa chute renforce au fil du roman un désir vital de fuite, compensant justement cette stagnation subie ; *La Traversière* montre enfin une nécessité de fuir l'emprise de la détermination des origines et de son enfance, notamment à travers l'acte d'écrire qui s'assimile à une « ligne de fuite²¹⁶ ».

3.2.1. La Cavale, personification et incarnation de la fuite

Le titre ambigu de *La Cavale* où l'héroïne est justement sous l'emprise de la stagnation physique s'explique par la présence constante d'une évasion rêvée. Dès le deuxième chapitre de *La Cavale*, Anick évoque la nécessité de fuir la prison : « [...] il

²¹⁵ G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 1996, p. 47.

²¹⁶ G. Deleuze et C. Parnet, *op. cit.*, p. 47.

faut que je détisse la nasse où je suis prise, et que je tresse la corde qui m'arrachera de là. » (C, 22) L'idée de la « cavale » apparaît dans ce contexte où l'héroïne est prise et accompagne celle-ci jusqu'à la fin du roman, toujours en restant idéale, non réalisée. À mesure que la prison se resserre sur l'héroïne enfermée, l'image de la fuite évolue, est de plus en plus imposante au sein de la cellule, jusqu'à ce que la « cavale » devienne une entité vivante, personnifiée.

Un projet d'évasion est donc rapidement réfléchi par Anick dans la première partie du roman, où elle est encouragée par l'enthousiasme d'autres détenues. S'enfuir de prison devient la préoccupation principale d'Anick, de Gina et de Maria ; l'héroïne élabore un plan d'évasion qu'elle explique de manière professionnelle aux filles du dortoir : « J'avertis mon auditoire qu'à partir de maintenant j'entre dans l'hypothèse pure, le plan proprement dit, quoi. » (C, 78) La fuite est à ce moment traitée très concrètement, étayée par des moyens pratiques tels que des cordes fabriquées à base de draps qu'il s'agirait d'accrocher aux barreaux des fenêtres. Le plan s'effondre aussi rapidement qu'il est venu à l'esprit d'Anick, avant la fin de la première partie, lorsque Maria annonce à l'héroïne que tout le monde dans la prison est au courant du plan (C, 117). L'évasion devient donc illusoire de manière plus intense à partir de ce moment, même si le caractère onirique de cette fuite se faisait pressentir dès le début : « [...] les barreaux je les scierai de mes mains nues si c'est nécessaire, [...] et je m'envolerai au-dessus des murs et des arbres. » (C, 70) À travers l'impossibilité de cet envol, l'évasion est exprimée comme un rêve. De la même manière, l'abstraction de la fuite sous-tend le discours de la narratrice qui vient de proposer son plan aux autres détenues, portées par l'espoir de réussite, par l'évasion qui semble imminente et si bien organisée par Anick : « J'ai un peu de remords. Parce que tout cela, je sais bien que je l'ai inventé, inventé pour éclairer mon sourire. Mais ainsi, on a quelque chose à chuchoter pendant la balade. » (C, 82) « Tout cela », son plan d'évasion, même si l'héroïne espère encore le voir se réaliser – comme un rêve – à ce stade du récit, est malgré tout déjà empreint de l'idéal qui caractérisera la « cavale » jusqu'à la fin du roman. Déjà quasiment en marge de la réalité, la fuite se distingue ici comme un prétexte pour supporter la prison, pour survivre à l'enfermement, ne fût-ce que spirituellement. À la fin de la première partie, le plan d'évasion est définitivement regardé comme un projet mort, devenant « l'épave du bateau de cavale » (C, 156). Cette dernière devient déjà une forme altérée de la fuite envisagée au début de l'incarcération.

Dès la deuxième partie, l'idée de la fuite regagne rapidement et intensément la narratrice, confrontée à une nouvelle vie en communauté²¹⁷ étouffante : « Plus j'y pense, plus la cavale recommence à me courir dans le cigare. » (C, 175) À partir de ce moment, la « cavale » est sublimée en tant qu'incarnation, elle va évoluer, grandir et se personnifier, jusqu'à ce qu'un lien intime et secret se tisse entre elle et Anick, pour demeurer un idéal, une symbolique. La fuite imaginée va devenir cette monture, ce cheval symbolisé par le terme « cavale » possédant plusieurs acceptions ; terme argotique pour signifier l'évasion, « cavale » désigne aussi une jument²¹⁸, tandis que le verbe « cavalier » est un terme vieilli pour « chevaucher²¹⁹ ». Un champ lexical lié au cheval parsème tout le récit, comme dans l'incipit lorsque Anick se trouve « vraiment harnachée pour arriver en taule ce soir » (C, 11) ; le verbe « harnacher », pouvant être utilisé dans le langage populaire pour désigner le fait de porter une tenue spéciale pour un événement, est d'abord un terme propre à l'équipement d'un « animal de selle ou de trait²²⁰ ». L'on retrouve même des signes d'autotextualité dans *La Traversière* : « [...] j'enfile le pull à rayures verticales qui me fait grille noire et blanche, poitrine sur fond de barreaux, hippotigrisse²²¹. » (T, 311) Portant à la fois les marques de la prison et de la « cavale », Albe ressemble à cet « équidé à robe tigrée²²² ». Bueno Garcia met en évidence toute la symbolique reliant le titre de *La Cavale* et les connotations au cheval :

« Cavale » désigne la fuite, mais aussi la chevauchée. Symboliquement et en tant qu'archétype, le cheval est porteur de vie et de mort, galopant dans les ténèbres comme le sang dans les veines. Jung évoqua le caractère hippomorphe du « cauchemar²²³ » et des

²¹⁷ Les trois parties composant *La Cavale* marquent un changement de centre pénitentiaire. À chaque nouvelle partie, Anick se retrouve donc enfermée avec de nouvelles codétenues, des nouvelles surveillantes, dans un nouvel espace cellulaire.

²¹⁸ CNRTL, « cavale », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/cavale> (page consultée le 17 mai 2018).

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ CNRTL, « harnacher », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/harnacher> (page consultée le 17 mai 2018).

²²¹ Les dictionnaires écrivent en réalité « hippotigris » et non « hippotigrisse » : il s'agirait soit d'une simple faute d'orthographe, soit d'une volonté de s'approprier le substantif masculin, sachant que la néologie fait partie du style d'Albertine Sarrazin.

²²² CNRTL, « hippotigris », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/hippotigris> (page consultée le 17 mai 2018).

²²³ Jusqu'au Moyen Âge, le cauchemar était associé à un cheval revenu des Enfers et chevauchant celui qui était en train de dormir. Le terme anglais *nightmare* pour « cauchemar » est d'ailleurs composé de *night* (nuit) et de *mare* (jument). Voir B. Terramorsi, « La figure mythique du cauchemar. Une écrasante présence », dans *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, « Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles », n°11, Classiques Garnier, décembre 2004, p. 46-55. URL <https://journals.openedition.org/crm/1723> (page consultée le 27 avril 2018).

succubes (démons) nocturnes, éléments qui sont présents dans la création de *La Cavale*. Le cheval est aussi symbole du temps qui passe et est lié au soleil noir, redoutable mouvement temporel des ténèbres – comme celui qui se produit au sein d’une prison – ; il est aussi l’image de l’éclair (signe d’animation rapide et fulgurant), semblable à la lumière qui illumine la fuite dans l’obscurité²²⁴.

La « cavale » connote donc cette vivacité nécessaire à la fuite, mais aussi le penchant sombre provoqué par la folie de l’enfermement, lorsque la prisonnière est prise dans un délire, semblable au cauchemar, de chevaucher sa monture pour s’évader, alors que la vanité du projet se profile à mesure que le récit touche à sa fin. Deleuze évoque aussi la fonction délirante de la fuite ; vouloir se soustraire à une ligne tracée pour soi, c’est s’attirer les foudres démoniaques²²⁵. Anick évoque d’ailleurs à la fin du roman l’exaltation à double tranchant de la « cavale » : « Zizi a cavale aussi, bien avant moi, bien avant de me rencontrer ; il connaît les emballements du destrier fou, et, s’il accepte de recommencer, c’est pour me préserver au mieux des écarts mortels, puisque je m’obstine à vouloir enfourcher la bête. » (C, 488) La présence de cette « bête » dangereuse et en même temps adorée par la narratrice se profile dès le début du roman avec des connotations à l’équidé liées au projet d’évasion : « [...] je me tourne vers le mur, y assujettissant jusqu’au réveil la longe de la cavale. » (C, 71). Une longe est une « lanière de cuir servant à attacher un cheval ou à le mener à la main²²⁶ ». L’incarnation de la fuite s’intensifie aussi lorsque ne plus penser à s’échapper de la prison revient à mettre « la cavale à l’écurie » (C, 97). La « cavale » va même déborder de ses qualités purement spirituelles pour se faire ressentir physiquement auprès de la narratrice : « Je suis pleine de vieilles douleurs, à cavalier comme ça depuis le coucher. » (C, 104) Pour Anick, lorsque le plan est révélé, « la cavale est blessée à mort ; mais elle revivra, demain ou l’an prochain, elle revivra de toute manière, parce qu’on ne [lui] arrache pas une idée de la caboche comme on [lui] chope une bafouille. » (C, 199) La possibilité d’une fuite

²²⁴ A. Bueno Garcia, *op. cit.*, p. 248. Notre traduction de : “‘Cavale’ es huida, pero también cabalgada. Simbólicamente y como arquetipo el caballo es portador de vida y de muerte, galopando en las tinieblas como la sangre en las venas. Jung hablo del carácter hipomorfo del “cauchemar” y de los súcubos (demonios) nocturnos, elementos que están presentes en la creación de *La Cavale*. El caballo es símbolo también del paso del tiempo y está ligado al sol negro, temible movimiento temporal de las tinieblas – como el que se produce dentro de una prisión –; también es la imagen del relámpago (signo de animación rápida y fulgurante), como la luz que ilumina la fuga en la oscuridad.”

²²⁵ G. Deleuze et C. Parnet, *op. cit.*, p. 51.

²²⁶ CNRTL, « longe », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/longe> (page consultée le 16 mai 2018).

ressurgit à la fin de la deuxième partie pour être présente tout au long de la troisième et dernière partie, sans exprimer cependant la même urgence du début. La présence de la « cavale » auprès d'Anick se personnifie :

Une date de libération est obsédante ; la cavale, non. La cavale est pour cette nuit, ou pour une autre, ou pour le mois ou l'an prochain ; elle s'implante, aussi floue, en image de fond, laissant le reste de la tête dégagé et alerte ; elle est discrète, comme une amie assise en silence près de vous : vous poursuivez vos occupations, sans vous gêner pour l'amie, ni oublier pour cela de lui sourire de temps en temps. (C, 387)

Une forme de confiance et d'intimité se lie entre la détenue et la « cavale ». Par rapport au début du récit, cette dernière est devenue une présence constante, elle a évolué pour devenir une amie qui accompagne l'enfermement physique, à qui Anick s'adresse : « Oh ! ma cavale ! Tu pouvais me désertier si facilement, je te donne si peu pour vivre ! » (C, 418) Finalement, cette « cavale », monture imaginée par la narratrice, peut bien sûr être perçue comme une métaphore pour exprimer le projet d'évasion, mais elle est surtout à envisager comme une part inhérente au personnage d'Anick, une force intérieure qui lui permet de contrer la résignation, le laisser-aller²²⁷ provoqués par la prison. Lorsqu'elle parle à la « cavale », Anick s'adresse à elle-même, se persuadant de maintenir en elle, même enfermée, une volonté de toujours garder l'esprit libre et fougueux. La narratrice, s'adressant à son mari à qui elle a proposé de s'évader, convoque la fuite comme faisant partie de sa propre personne : « Je t'ai mis cette idée de cavale dans le cigare ; tu ne la rejettes pas, parce qu'elle est un aspect de moi, [...] ! » (C, 488) La « cavale » est donc davantage qu'une tentation dangereuse qui obsède la détenue, elle s'assimile à l'héroïne, jusqu'à ce que celle-ci soit la fuite elle-même : la « cavale », c'est elle.

3.2.2. *L'urgence de la fuite dans L'Astragale*

Par rapport à *La Cavale*, *L'Astragale* semble davantage exprimer une fuite réelle, effective. D'abord, le récit commence avec la chute d'Anne qui s'évade de la prison : « [...] une tentation constante de sauter et de m'enfuir faisait machinalement son chemin. » (A, 21) Cette constance et cette envie « machinale » liées à la fuite montrent comment cette dernière est naturelle chez l'héroïne. Cependant, comme pour *La Cavale*

²²⁷ A. Bueno Garcia, *op. cit.*, p. 111.

qui n'exprime pas tout à fait l'évasion à laquelle l'on pourrait s'attendre a priori, le titre de *L'Astragale* montre une certaine ambiguïté vis-à-vis du motif de la fuite. En effet, l'astragale, petit os du pied, permet ce que demande justement l'évasion physique, à savoir la marche ou la course. Au contraire, la rupture de l'astragale au début du roman empêche ce déplacement, cette fuite. Les deux romans expriment donc cette même ambivalence quant à leur titre trompeur : la fuite transparaissant à travers eux se retrouve contrariée, freinée, mais surtout détournée par l'écriture, car elle pourra s'actualiser autrement à travers de multiples connotations au sein du roman.

La fuite dans *L'Astragale* s'actualise donc premièrement à travers cette évasion initiale, mais se poursuit ensuite dans tout le roman, parce qu'il ne pourrait en être autrement pour l'héroïne qui a besoin de s'évader. Même si elle est déjà en fuite, Anne ne cesse de vouloir se dégager encore un peu plus, prise dans un monde extérieur qui l'encombre. Par exemple, lorsqu'elle séjourne à l'hôpital où son pied est examiné, l'urgence de la fuite se fait sentir : « Une touffeur berceuse entre, par paquets ; [...]. Je pars, je vais sortir de cette pesanteur bienheureuse, de mon lit au soleil, je sors de l'hosto. » (A, 100) La répétition de l'action de s'en aller (« je pars », « je vais sortir », « je sors ») exprime ce besoin de fuite perpétuelle, renforcé par l'impossibilité de marcher. Plus tard, alors que la marche est à nouveau possible pour Anne, que plus rien ne la retient chez Annie, sa logeuse, la nécessité de continuer la fuite amorcée au début ressurgit : « [...] il faut partir ce soir ou jamais, l'occasion est trop belle. Belle pour Julien, patient, irrésolu ; belle pour moi, saturée, prête à m'élancer n'importe où pour y faire n'importe quoi. Partir, retrouver l'air, chanter. » (A, 169) La compagnie pénible d'Annie pousse Anne à partir, quelle qu'en soit l'issue. La sécurité qu'offrait l'appartement à l'héroïne, clandestine, est mise de côté en faveur de ce besoin vital de « s'élancer » pour « retrouver l'air ». C'est aussi ce que fait Anne lorsqu'elle part à la Côte d'Azur pour fuir Paris et l'absence de Julien, incarcéré : « Il est en taule, je m'évade : la Côte, le soleil, dormir... » (A, 204) Le « train bleu » (A, 205) exprime l'évasion vitale, contrastant avec l'enfermement de Julien. À la fin du roman, ce dernier, libéré, conforte Anne dans son désir de fuite : « Des nuits sans fin à rouler, parce qu'il faut absolument arriver quelque part, ou absolument s'en éloigner... » (A, 251) Il s'agit de rouler, davantage pour la dimension absolue de la fuite que pour l'arrivée en soi. Il importe ici pour les deux héros de fuir pour s'éloigner de leur vie menée jusqu'à présent et non pour rejoindre autre chose.

Ce besoin de fuir le réel est particulièrement prégnant à partir de ce moment, à la fin du roman. Les paroles de la narratrice mêlent des conversations bien réelles à des visions oniriques, qui semblent faire écho à l'évasion du début :

[...] je reste à l'avant, m'appliquant à surveiller la route, à la reconnaître telle qu'elle doit être en réalité ; mais les arbres se diluent en filets de nuit grisâtre, [...] ; des silhouettes indistinctes traversent la route, déboulent et gambadent, foncent sur le capot et s'y engloutissent. (A, 251)

La route, la végétation et les voitures rappellent le premier chapitre où la chute d'Anne freine sa fuite. En plus de faire suite à cette évasion vitale, ce passage exprime la fuite du réel insatisfaisant vers le rêve, illustrant les promesses de Julien faites à l'héroïne : « [...] ce soir, une autre escale m'attend, Julien m'emmène vers ses mystères, enfin. » (A, 254) L'idée d'une vie incertaine, secrète, faite de voyages, anime Anne jusqu'à la fin où un policier vient l'arrêter et où la réalité la rattrape.

L'urgence de la fuite s'exprime ensuite dans *L'Astragale* à travers les nombreuses connotations et allusions à un état liquide. Au début du roman, alors que l'héroïne prend conscience de son immobilisme, le pied fracturé d'Anne reflète la fuite à présent impossible : « [...] dans ma cheville, soudain, quelque chose s'éveillait en chuintant, comme l'eau qui fuse d'un tuyau percé ; d'autres sources se mettaient à gicler, puis toutes se rejoignaient et coulaient en se faufilant le long de mon corps. » (A, 45) Le chuintement, propre l'état liquide, tout comme le tuyau percé, illustrent cette échappatoire auquel le corps ne renonce pas, même s'il est bloqué.

Le motif du liquide s'actualise également à la fin du roman, lorsque Anne est dans un état d'attente, désirant retrouver Julien qui arrive après un court séjour en prison pour la rejoindre dans un café, mais encore incertaine des sentiments que celui-ci éprouve pour elle, et quand la stagnation de cette situation devient intenable pour celle qui se définit par la fugacité :

Que ce réveil tourne lentement ! [...] Je voudrais dormir, être minérale, [...]. ... À mesure que je verse l'eau dans le verre, au filet, le liquide monte et se trouble. [...] Ma tête tourne, je n'avais pas bu depuis trois jours. Je prends mon verre, puis je le repose : pour ce verre-là, je veux attendre le tchin-tchin de nos retrouvailles. [...] L'ombre se dilue ce soir, et le soleil m'inonde... Sept heures moins trois. [...] Julien va venir dans

une de ces bouffées de gens, mes yeux l'attendent, baissés, aveugles ; je ramène mon regard, mes mains et mes pieds, je me pelotonne, et à nouveau l'entour glisse avec les secondes, sans m'accrocher : du fluide sur du lisse, du vague sur du flou... (A, 232-233)

Sur deux pages, le champ lexical de l'eau ou de la fluidité (« minérale », « verse », « eau », « verre », « filet », « liquide », « bu », « se dilue », « inonde », « glisse », « fluide », « vague ») suggère la fuite. Cette fluidité traversant le texte est également renforcée par la présence des points de suspension, mis en évidence au début d'une phrase. L'attente, l'obligation de rester à un endroit fixe, est contre-nature pour l'héroïne qui *est* fuite (« l'entour glisse [...] sans m'accrocher : du fluide sur du lisse, du vague sur du flou »). Elle lutte donc contre le temps, qu'elle voudrait aussi fuyant qu'elle-même ; la nécessité du passage fugace du temps rappelle en effet l'excipit où Julien, qui doit venir chercher Anne à huit heures pour leur échappée mystérieuse, se fait précéder par le policier qui arrive à « huit heures moins une » (A, 255). Enfin, lorsque cette échappée, prévue par Anne et Julien et dont l'issue reste opaque pour le lecteur (seule importe la fuite dans son absolu) est une certitude, Anne se sent « flotte[r] », « sur les bords d'un océan de sommeil » (A, 241). L'eau vient finalement renforcer l'éparpillement de l'héroïne, et l'impossibilité pour celle-ci d'être retenue par quoi que ce soit.

3.2.3. La Traversière ou la fuite par l'écriture

Le dernier roman d'Albertine Sarrazin exprime, comme ceux qui le précèdent, une fuite, à envisager ici du point de vue de l'écriture, motif qui parcourt bien sûr *La Traversière*. Albe raconte que son envie de « [s]e sauver de partout, de tout » (T, 130) remonte à son enfance marquée par les interdits et la sévérité bourgeoise de ses parents adoptifs. L'ennui et la conscience de se trouver dans « l'étroite cellule [d'] [elle]-même » (T, 133) sont déterminants pour Albe alors qu'elle n'est encore qu'une enfant : « [...] je voulais partir, mais où ? Séduire, mais qui ? Écrire, mais quoi ? » (T, 135) Le besoin d'écrire recoupe ici celui de s'échapper d'un monde auquel l'héroïne ne veut pas appartenir. L'écriture de son autobiographie permet en effet à Albe, à la fin du roman, de choisir une autre vie que celle qui lui était destinée – qu'il s'agisse d'une vie bourgeoise ou d'une vie en incarcération. Deleuze, pour qui l'écriture s'assimile à une « ligne de fuite », soutient d'ailleurs que fuir, « c'est produire du réel, créer de la vie, trouver une

arme²²⁸. » Sa fuite à travers l'acte d'écrire permet à Albe, à la fin du roman, de se créer une nouvelle vie, de renaitre.

L'acte d'écrire tel que représenté dans *La Traversière* est une manière d'échapper à un passé anxiogène, de quitter définitivement un temps révolu. Il s'agit donc d'une fuite existentielle²²⁹, à mettre en lien avec la quête identitaire vue précédemment et qui apparaît comme l'aboutissement de cette échappée. Cette fuite vis-à-vis du passé, dessinée par le motif d'écriture dans *La Traversière*, est ambivalente : la narratrice et écrivaine désire se libérer de son ancienne vie pour devenir l'auteure, mais en même temps cette fuite demande de se plonger dans le temps de l'enfance. Un retour symbolique vers le passé s'observe en effet lorsque Albe retourne vivre avec sa mère pendant quelque temps : « [...] je vais faire un détour, un retour par l'enfance. Je vais me taper près de cent bornes pour aller faire arrheu arrheu, je vais balbutier, bondieuser, je vais redevenir nourrisson et mother jeune adoptante [...]. » (T, 128) Cette fuite à rebours permet à Albe de faire le récit des souvenirs de son enfance auprès de *mother* et du colonel : « À ces souvenirs-là, je n'aime pas beaucoup penser ; [...]. Oh ! et puis parlons-en quand même, parlons-en quatre chapitres s'il le faut pour nous débarrasser du sujet, parlons-en à voix basse tout au long de cette nuit de train qui me ramène aux contes de Provence, [...]. » (T, 131) L'aspect pénible de la remémoration apparaît comme nécessaire pour se « débarrasser » du contenu du souvenir, pour fuir tout ce qu'il représente. Albe parvient à fuir un passé dont elle s'est « dissociée » (T, 148), « pour atteindre un espace [...] de liberté²³⁰ » symbolisé par l'écriture. Dégager un passé marqué par les conventions bourgeoises, par la norme et la tradition, c'est aussi dégager une langue qui lui est rattachée, ce qui est particulièrement visible dans l'écriture de Sarrazin, marquée par la création lexicale. En effet, si dans le récit il s'agit de revenir vers une enfance conformiste pour mieux l'évacuer, la néologie peut s'assimiler à une « ligne visant à “faire fuir” la langue », ce qui « passe nécessairement par son milieu, par les mots préexistants²³¹ ». De la même manière que pour la narratrice de *La Traversière*, la fuite demande de se replonger dans une enfance bourgeoise régie par la tradition et l'impossibilité de sortir d'un cadre,

²²⁸ G. Deleuze et C. Parnet, *op. cit.*, p. 60.

²²⁹ B. Urbani, « Introduction », dans *Cahiers d'études romanes*, « Fuites en avant ou à rebours. La fuite en mots et en images », n°22, Aix-en-Provence, CAER (Centre Aixois d'Études Romanes), 2010, p. 9-18. URL <https://journals.openedition.org/etudesromanes/312> (page consultée le 27 avril 2018).

²³⁰ A. Bueno Garcia, *op. cit.*, p. 110.

²³¹ A. Garrait-Bourrier (dir.), *op. cit.*, p. 11.

évacuer un langage trop figé grâce aux néologismes passe par la nécessité de prendre conscience des mots tels qu'ils existent.

Dans ce rapprochement étroit entre quête de soi et langage, l'on observe donc que la fuite permet non seulement la dimension thérapeutique de l'autobiographie, mais aussi l'acte artistique de l'écriture. *La Traversière* représente une fuite vis-à-vis du passé, ce qui implique de revenir, au moyen de l'écriture, vers ce temps douloureux. En se confrontant à ceux-ci, c'est une vie nouvelle qui s'offre à l'héroïne : en effet, la relation des souvenirs est suivie d'une affirmation de la narratrice en tant qu'écrivaine. L'acte artistique, davantage à envisager du point de vue de l'auteure, montre une autobiographie forcément empreinte de cette fuite inhérente à Sarrazin, et qui s'actualise notamment à travers la création lexicale.

Finalement, l'écriture autobiographique, parce qu'elle s'assimile profondément à l'écrivaine, est une fuite représentée par la narratrice elle-même : Albe *est* la fuite par l'écriture, tout comme Anick se confond avec la « cavale » à la fin du roman, tout comme Anne devient un fluide insaisissable dans *L'Astragale*.

3.3. Un mouvement d'alternance

Enfin, le déplacement caractéristique de l'écriture de la marge d'Albertine Sarrazin met en évidence une impossibilité de se fixer à un centre. Dans ce mouvement centrifuge, l'auteure et ses alter ego expriment en effet une alternance, un refus de stationnement qui s'oppose à la pérennité d'un centre infaillible. Le motif de l'alternance permet de pointer la liberté propre au marginal de se rapprocher du centre, ou de s'en éloigner tout à fait. Cette inconstance se reflète dans plusieurs mouvements structurant les romans : l'entre-deux, l'errance et l'aller-retour. Le premier s'actualise surtout à travers la dualité des narratrices, oscillant entre l'affirmation d'une culture classique légitime, et une personnalité marginale se traduisant par les allusions au Milieu et par un argot prégnant. L'errance est quant à elle exprimée à travers le motif de l'exclusion, mais aussi par le refus de l'immobilisme, moral ou idéologique. Enfin, le principe de l'aller-retour illustre un ultime déplacement mettant en relation deux espaces a priori distincts quant à la question de la liberté, à savoir la prison et la société.

3.3.1. *L'entre-deux*

La marge, nous l'avons vu, indique un à-côté, mais non un en dehors : elle met donc en évidence la frontière, la limite, finalement, un « interstice entre deux espaces où quelque chose se passe²³². » Le déplacement qu'implique la marge figure en effet forcément un entre-deux, une forme d'ambivalence. La position marginale est à la fois le dedans et le dehors, comme le suggère Daniel Sibony : « L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne le croit ; et que chacune des deux entités à toujours déjà partie-liée avec l'autre²³³. » Il s'agirait donc de voir l'entre-deux non pas en négatif (dans le sens d'un « ni l'un ni l'autre »), en creux, mais comme le lieu d'une relation complexe entre deux éléments à la fois distincts et en partage, que le déplacement vient mettre en valeur.

La vie d'Albertine Sarrazin est notamment partagée entre délinquance, valeurs marginales, et culture centralement légitimée. Cette ambiguïté participe à l'identité insaisissable des héroïnes de Sarrazin : sont-elles des femmes instruites mettant en avant un savoir normé ou, au contraire, des marginales négligeant une quelconque autorité intellectuelle ? Cet entre-deux identitaire s'observe notamment dans *La Cavale* où le regard des autres, lié à la vie communautaire, permet de souligner cette personnalité double. Anick pense par exemple qu'« avec [s]es lunettes et [s]a façon de jacter on [l]a prend pour une intellectuelle. » (C, 27) Cette phrase typique de l'entre-deux met en avant l'attitude intellectuelle de l'héroïne tout en la niant – on la *prend* pour une intellectuelle, mais qu'est-elle en réalité ? Cet entre-deux est concrétisé dès lors que *La Cavale* regorge de termes érudits – ou du moins de preuves d'une certaine culture érudite – mis en parallèle avec le refus de la tradition à laquelle ces termes se rattachent. Par exemple, lors de la scène de la messe, tout en dédaignant la cérémonie, Anick montre qu'elle maîtrise le lexique particulier qui s'y rapporte : « Nous entrons dans notre stalle aux accents d'un *Tantum Ergo* braillé sans unisson par les détenus : eux, pourvus qu'ils gueulent... » (C, 45) ; « Que faire, jusqu'à l'*Ite* ? [...] Ah ! Si je n'étais si dévote – et surtout si j'avais su que cette loggia fut si mal éclairée, j'aurais apporté un bouquin, ou un petit bout de crayon

²³² A. Troin-Guis, F. Floquet et B. Philippe, « Marge(s) », dans *Les Chantiers de la Création*, « Marge(s) », n°7, Aix-en-Provence, Université Aix-Marseille, 2014. URL <https://journals.openedition.org/lcc/757> (page consultée le 02 mai 2018).

²³³ D. Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1991, p. 11.

avec un mot croisé, ou une allumette pour me curer les ongles. » (C, 45-46). La narratrice montre un mouvement d'alternance entre deux pôles, exprimant son ennui à l'égard de la cérémonie religieuse, tout en mettant en valeur sa connaissance des termes religieux (elle cite également le « missel » et le « psautier » en plus des chants ecclésiastiques). Elle joue aussi sur cette image ambivalente qu'elle renvoie d'elle-même, de façon à ce que le lecteur soit dérouté : est-elle une dévote comme elle le laisse entendre avec ironie, ou bien adopte-t-elle une pensée libre davantage axée vers les « bouquins », lesquels semblent l'intéresser plus que la messe ? L'entre-deux identitaire s'actualise également dans *L'Astragale*, notamment à travers l'évocation des lectures d'Anne. Lorsque cette dernière séjourne chez Annie, elle évoque avoir lu tous les magazines de sa logeuse : « En une semaine, j'ai épuisé tous les *Intimité* et *Nous deux* de la bibliothèque d'Annie, et si j'ai lu des *Confidences*, j'en ai entendu aussi. » (A, 139) Ces trois magazines de presse féminine et de *true story* très populaires dans les années 1950 et 1960²³⁴ figurent parmi les autres lectures mentionnées dans le roman. En effet, ces magazines s'inscrivent dans une chaîne d'intertextualité équivoque, allant du *Journal du voleur* de Genet (A, 119) aux fameux romans de la Série noire de Gallimard, en passant par les œuvres de Molière :

Voulant plaire à Julien et lui faire honneur en plaisant à ses amis, je dissimulais mes ignorances sous un mutisme intelligent ; ou, m'efforçant de paraître affranchie et cultivée, je m'exprimais comme les héroïnes de la Série Noire ou comme une Précieuse. Mais, invariablement, j'étais ridicule. (A, 77)

La pièce de théâtre *Les Précieuses ridicules* de Molière est ici suggérée par un jeu de mots : en se donnant un air cultivé qui participe à sa désinvolture face aux « amis » de Julien qui semblent appartenir effectivement à une classe populaire, Anne adopte un comportement excessivement raffiné qui ne lui rend pas service. L'entre-deux identitaire est ici clairement mis en évidence, d'abord à un premier niveau : Anne se dit ignorante, et espère parallèlement à cela *paraître* cultivée aux yeux des autres, ce qui rappelle la situation d'Anick, que les détenues *prennent pour* une intellectuelle. Ensuite, à un niveau plus global vis-à-vis du roman, l'intertextualité montre une alternance entre les magazines féminins et une culture plus légitime, évoquée d'abord par la littérature – cependant

²³⁴ C. Bard, *op. cit.*, p. 118 et 257.

marginale²³⁵ – représentée par *Le Journal du voleur* et les romans policiers de la Série noire, puis par les classiques littéraires exprimés par la référence à Molière. Enfin, même si Anne se détache du raffinement qu'elle aimerait renvoyer face à Pierre et Nini en se trouvant « ridicule », le jeu de mots opéré par la narratrice montre au contraire une appropriation poétique qu'occulte Anne en s'évertuant à se présenter comme une ignorante. L'identité de cette dernière est alors floue pour le lecteur, pris lui aussi dans un entre-deux : faut-il prendre en compte l'écriture poétique et les figures de style de la narratrice, ou bien se fier à ce qu'elle dit d'elle-même ?

Du point de vue des registres langagiers, *La Cavale* et les autres romans montrent un mouvement d'alternance entre termes érudits et langage populaire ou argotique, qui rend ambiguë l'identité des héroïnes de Sarrazin. C'est le cas lorsque « l'Algérienne » arrive parmi les détenues et que certaines s'étonnent que la nouvelle ait « l'air propre » :

Ce qui fait un peu désordre, par contre, c'est son blaze, une chiée de noms par commodes à prononcer ni à retenir : Ben Sidi, Benne Basculante. L'ordre de prophylaxie passe de bouche en bouche : « Parce que tu sais, ils sont tous malades... Faire attention aux morpions... » (C, 30)

En mettant en avant ce qui « fait désordre » pour la Française moyenne en cette période où la guerre d'Algérie touche à peine à sa fin, la narratrice utilise les termes argotiques « blaze » et « chiée » suivis directement du terme particulier « prophylaxie », utilisé dans le domaine médical et désignant l'« ensemble des moyens destinés à prévenir l'apparition, la propagation ou l'aggravation des maladies²³⁶ ». Se côtoient donc la marginalité langagière et le signe culturel d'une connaissance du milieu prestigieux qu'est la médecine. Si l'utilisation de l'argot n'est pas dissonante dans le contexte narratif et dans la bouche d'une délinquante, un langage très formel, qu'il s'agisse de tournures de phrase ou de références érudites, peut étonner davantage. La narratrice s'exprime ainsi à l'imparfait du subjonctif : « [...] mon soutien-gorge, le seul que je possédasse, commençait à puer le recel à cent mètres » (C, 38) ; « [...] elle a craint qu'un cuisiner audacieux et concupiscent n'essayât de me sauter dessus ; [...] ! » (C, 462) Elle intègre

²³⁵ Rappelons effectivement que Genet, dans *Le Journal du voleur*, raconte sa vie de délinquant, et que les romans noirs ou policiers sont perçus comme des ouvrages paralittéraires.

²³⁶ CNRTL, « prophylaxie », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/prophylaxie> (page consultée le 04 mai 2018).

également des termes faisant référence aux études classiques, comme ici en faisant allusion à l'incendie de Rome par Néron : « [...] sous mes yeux fatigués passe une vision néronienne, où des chemises-détritus tordraient dans les flammes leurs manches croulantes, [...]. » (C, 456) *La Traversière* montre un même partage entre termes populaires et littéraires, comme lorsque Albe revoit Liliane, une ancienne détenue que la narratrice pensait forte et maline, mais qui lui apparaît à présent comme une femme faible : « Je suis peut-être une cossarde, mais à mesure qu'avance ma petite perquise je commence à penser qu'en veulerie Liliane va plus profond, plus inélégamment que moi : [...]. » (T, 45) Le terme populaire « cossard », qualifiant quelqu'un de fainéant²³⁷, ainsi que « perquise », terme argotique²³⁸ pour « perquisition », côtoient le terme littéraire²³⁹ « veulerie ». Cet entre-deux lié au registre langagier est aussi présent lorsque Albe repense à la misère de la prison : « C'était quelque chose, toute cette hideur, de la solide matière première, de la bonne merde constructive, ça colmatait bien les journées... » (T, 50) Le terme littéraire²⁴⁰ « hideur » se rapproche de la familiarité de « merde », tout comme du trait d'oralité « ça colmatait bien ». Cette écriture, entre langage soutenu, prestigieux culturellement, et lexique populaire ou argotique, brouille les frontières de classe. En effet, en revendiquant un lexique argotique, les narratrices des romans expriment leur appartenance à une certaine frange de la société, celle du « Milieu » ; mais l'oscillation entre cette marginalité lexicale et un langage très soutenu contrecarre cette appartenance présumée. À quel milieu social, à quel groupe ou communauté appartiennent-elles finalement ? En utilisant en alternance des langages – et donc des inscriptions sociales – antagonistes, Albertine Sarrazin et ses alter ego se détachent de toute appartenance ou surdétermination, et posent une affirmation existentielle : elles peuvent être qui elles veulent, sans devoir s'affilier à une catégorie bien précise. Enfin, ce flottement entre argot et langage prestigieux ou légitime met en valeur la marginalité inhérente à l'œuvre de Sarrazin. Se dégage en effet une forme de célébration de ce qui est

²³⁷ CNRTL, « cossard, -arde », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/cossard> (page consultée le 07 mai 2018).

²³⁸ CNRTL, « perquise », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/perquise> (page consultée le 07 mai 2018).

²³⁹ CNRTL, « veulerie », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/veulerie> (page consultée le 07 mai 2018).

²⁴⁰ CNRTL, « hideur », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/hideur> (page consultée le 07 mai 2018).

centralement méprisé, à savoir tout ce que représentent les héroïnes et l'auteure : l'enfant abandonné, la marginalité sociale, et plus précisément la femme détenue.

Cette valorisation de la marginalité est également présente dans le roman lorsque la narratrice de *La Cavale*, par ce même déplacement entre l'un et l'autre pôle culturel, représente les détenues avec lesquelles elle vit. Par exemple, dans la deuxième prison où est incarcérée Anick, celle-ci est confrontée à l'arrivée d'une nouvelle détenue, appelée « Grand-Mère » de par de son âge avancé. À cause de son hygiène corporelle douteuse, cette femme est moquée ; mais en même temps que la narratrice s'amuse de son allure misérable, Anick affirme que « Grand-Mère, avec son turban a l'air d'un vieux derviche au milieu des serpents » (C, 259). Le derviche désignant un « religieux musulman, faisant partie d'une confrérie et vivant généralement dans un monastère²⁴¹ », la sagesse est associée à la criminalité ou à la délinquance de cette femme. De la même manière, Nicole, une autre codétenue, est comparée par la narratrice à une « Vénus Callipyge » (C, 283). Elle est ensuite décrite dans toute sa noblesse : « Chaque matin, je regarde Nicole qui descend l'escalier, en chemise pénale, les genoux nus, majestueuse [...]. » (C, 283) La référence au monde antique, plus particulièrement le terme de « Vénus Callipyge » qui désigne la perfection de la statue représentant un corps féminin, exprime la sublimation de la femme déchue. Nicole, tantôt misérable, « sans pognon, sans fringues » (C 278) est ici décrite à travers une féminité immémoriale, reflétée par les références au monde antique. La marginalité vis-à-vis d'un idéal féminin normé, représentée globalement ici par des femmes emprisonnées loin d'une réalité domestique et maternelle, se rapproche, dans l'écriture de Sarrazin, d'une féminité intouchable et idéalisée. Les prisonnières sont donc illustrées dans un entre-deux, à la fois dans leur déchéance et dans l'intangibilité d'un idéal féminin immuable.

3.3.2. *L'errance*

La marge donnant à la fois sur l'extérieur tout en étant encore à l'intérieur, elle se situe dans un espace d'indécidabilité, de non-fixité qui n'est pas sans rappeler le principe d'errance souvent attribué aux figures marginales. Celles-ci, telles qu'envisagées à travers les héroïnes de Sarrazin, adoptent un mouvement d'alternance, vont de stationnement en

²⁴¹ CNRTL, « derviche », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/derviche> (page consultée le 06 mai 2018)

stationnement, sans jamais se fixer à un lieu précis. L'errance n'est pas à entendre comme un vagabondage vide de sens ou de but : ce déplacement, tel qu'il est exprimé en littérature, est défini par Karin Schwerdtner comme une « résistance aux rigidités de toutes sortes²⁴² ». La nécessité du déplacement chez les héroïnes d'Albertine Sarrazin témoigne en fait du refus de l'immobilisme, que celui-ci soit physique ou idéologique.

L'errance constitutive d'Albertine Sarrazin s'actualise d'abord au niveau idéologique, dès lors qu'elle met en évidence le décalage entre l'esprit conventionnel d'une ancienne génération et l'attitude rebelle de l'auteure ; cette opposition trouve son écho dans *La Traversière*, dans le rapport entre l'héroïne et ses parents adoptifs. Albe y fait le récit de son enfance aux côtés du colonel et de *mother* :

[...] mon enfance enragée d'ennui et de mutisme dont ni l'entrée ni la sortie ne se démarquent, stage négatif dans l'immobilité des vieux, l'univers incompréhensible de ces gens assis, plaqués au sol par les années, qui parlaient de mourir aussi naturellement que je rêvais de vivre. (T, 148)

Dans cette vie bourgeoise de l'après-guerre, les parents d'Albe se caractérisent par le figement, l'immobilisme et l'ennui, qui s'opposent à toutes les pérégrinations dont rêve la jeune fille. Si l'errance se définit par l'absence de chemins préalablement fixés, la vie bourgeoise à laquelle est promise Albe durant son enfance se définit au contraire par une route bien préétablie : « Je ne me sentais aucune aptitude pour l'Enseignement auquel ils me vouaient [...]. » (T, 140) De la même manière, Albe se moque de la manière dont ses parents n'agissaient que par anticipation, rejetant le risque, l'imprévu, l'incertain : « Nous n'étions égales que dans le grotesque : [...], solennels conseils de famille pour déterminer les origines et la tenue sociale des filles que j'entendais fréquenter : toujours savoir où on met les pieds, surtout ! » (T, 145) Enfin, Albe rejette cet immobilisme à travers la figure de sa mère, pétrifiée dans la « résignation chrétienne » (T, 144) et incapable de se soulever contre l'autoritarisme du père :

Lorsqu'il gueulait à faire tomber les murailles, le saint, [...] mother exprimait sa désapprobation, elle se rebellait même, en allant fermer la fenêtre au premier éclat de voix : c'était audacieux. [...] Mais une fois les voisins à l'abri, la corrida recommençait

²⁴² K. Schwerdtner, *Migrations, exils, errances et écritures*, art. cit., p. 65-78.

et mother y exécutait toute la série des passes : rictus, larmes muettes, immobilité prostrée ou marche en rond, [...]. (T, 146)

Avec ironie, Albe soulève une rigidité d'action et d'idées qui empêcherait la mère de famille de se rebeller contre un père toujours traité en « saint homme » (T, 147) malgré sa violence. L'errance constitutive d'Albe, tout comme ses alter ego des autres romans, s'oppose donc premièrement à une génération enracinée dans ses croyances et ses conventions. Aussi, en lien avec cette urgence de l'affirmation personnelle présente notamment dans *La Traversière*, la remise en question, le refus de suivre des modèles proposés par une génération sclérosée, sont des moyens pour l'héroïne d'« effectuer un renouvellement [...] de sa présence au monde²⁴³ », de s'affirmer en différé, de refuser la stabilité paralysante pour mieux se démarquer et s'exprimer.

L'errance, chez Albertine Sarrazin, est aussi bien sûr géographique et physique. Elle est d'abord subie, dès lors que les héroïnes font figure d'exclues. Ceci est visible dans *La Traversière* où, même si Albe est désormais libre, son passé de détenue affecte sa situation. « Tricarde », c'est-à-dire interdite de séjour dans plusieurs départements²⁴⁴, l'héroïne se qualifie de « Juive errante » (T, 80). À sa sortie de prison, ses déplacements nombreux en un court laps de temps reflètent l'impossibilité de trouver un endroit où vivre, et donc une errance involontaire, dictée par le « carnet de trique ». Albe se rend d'abord chez Liliane, ancienne détenue qui ne tarde pas à lui demander de s'en aller ; elle quitte ensuite Paris pour se rendre à Calais, chez Jac, une amie dont l'image loyale se révèle en fait trompeuse. Ne pouvant compter sur personne et sans nulle part où aller, Albe entame une demande d'autorisation de séjour dans le département où vit sa mère, et qui lui était normalement interdit. Elle prend alors la direction de Troyes, proche de Clairvaux où est incarcéré Lou, et cherche des endroits où loger, jusqu'à ce qu'elle soit acceptée dans un foyer. Dans *L'Astragale*, l'errance physique est au contraire recherchée ; l'héroïne n'est plus la figure de l'exclusion mais se présente comme une « marcheuse modèle » (A, 20). L'errance est alors perçue comme un mouvement positif, nécessaire, illustré par la fréquence élevée du mot « marche » ou « marcher » ; la marche se révèle particulièrement représentative de l'errance, puisque « l'errant marche pour le

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ CNRTL, « tricard, -arde », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/tricarde> (page consultée le 07 mai 2018).

mouvement en tant que tel, pour le devenir en lui-même²⁴⁵ ». Avec l'errance, le mouvement est vu à travers la liberté absolue qu'il incarne. Dans ce cadre, l'immobilisme forcé auquel sa fracture du pied condamne Anne est particulièrement intenable, et le retour à une vie d'errance est attendu comme une délivrance. Pour l'héroïne cachée chez Annie, la stagnation forcée par la convalescence s'oppose au désir de marche :

Tout le jour, nous sommes accolées, liées par la similitude des gestes, des menus, des douleurs de femmes, par les aiguilles qui s'activent en même temps, la sienne vers la gauche, la mienne vers la droite : nos chaises se font face et je suis gauchère, nous nous reflétons. (A, 140)

Les verbes « accoler », « lier » expriment une opposition au désir de liberté de mouvement ; la « similitude des gestes » à laquelle est soumis le quotidien d'Anne marque une systématisation contre laquelle lutte justement l'héroïne. Enfin, l'effet de miroir que donne à voir la position des deux femmes exprime l'inertie à laquelle est assujéti le corps privé de mobilité. L'errance rêvée par l'héroïne sert justement à refuser cet « assujétissement des mouvements instinctifs et des dispositions innées²⁴⁶ », pour finalement « échapper au [...] gel du corps et de la pensée²⁴⁷. » Ce « gel » de soi qui menace Anne fait écho au corps emprisonné, qui finit par se pétrifier par les années d'immobilisme et de subordination. Dans ces conditions, la possibilité grandissante de pouvoir s'en aller et de « recommencer à errer » (A, 169) est galvanisante. Lorsque Anne est à nouveau capable de marcher, les frontières et les lieux cadencés se franchissent petit à petit :

C'est la première fois que je vadrouille dans Paris au-delà du boulevard d'Annie depuis des années. Je m'arrête au carrefour : l'agent, les clous, le métro, et ensuite le puzzle des maisons et des rues, à l'infini. Si je franchis cette limite, si je plonge dans le sous-sol ou si je passe au boulevard suivant, comment accepterais-je de revenir vers Annie, [...] ? (A, 160)

La prise de conscience de pouvoir franchir les confins de la ville, l'illimité que permet la promenade dans Paris, « l'infini » représentant les routes qui s'offrent à elle, sont autant

²⁴⁵ É. Ieven, « L'errance, un mouvement à potentiel utopique. Étude de trois romans de Jean Echenoz », dans *Carnets. Revue électronique de d'études françaises*, « Pratiques de l'errance, vécu de la mémoire », n°10, Porto, 2017. URL <https://journals.openedition.org/carnets/2265> (pas consultée le 09 mai 2018).

²⁴⁶ K. Schwerdtner, *Migrations, exils, errances et écritures*, art. cit., p. 65-78.

²⁴⁷ *Ibid.*

de marques de l'errance à laquelle se prépare Anne. Ce désir de dépasser les limites de la ville fait écho au rejet des contraintes et des restrictions propres à la prison, rejet que l'héroïne concrétise dans l'idéalisation de l'errance où la liberté de déplacement s'oppose aux entraves.

L'errance apparaît ensuite, notamment dans *L'Astragale*, comme un refus de s'attacher aux autres, dès lors que ces relations peuvent représenter « une existence de contraintes douloureuses ou de devoirs conjugaux²⁴⁸. » Dans *L'Astragale*, Anne prend du temps à accepter son amour pour Julien, car elle redoute « les attachements et les servilités forcenées. » (A, 249) Cette distance toujours maintenue vis-à-vis d'autrui est cependant nécessaire pour la femme libre qu'Anne se revendique d'être ; l'importance de ne se fixer à personne résonne notamment lorsque, en tant que prostituée, l'héroïne garde une distance avec les clients qui s'attachent à elle : « Il m'aime et cela m'encombre, moi qui n'aime que son lit » (A, 191) ; « Qu'ils sont encombrants avec leurs "je t'aime", qu'ils sont loin de l'amour ! » (A, 202) Anne prend la liberté de refuser l'attachement des hommes ; l'« encombrement » suscité par la présence trop embarrassante d'autrui survient à de nombreuses reprises dans le roman, comme l'expression du besoin d'Anne d'être libre de ses mouvements. Le refus de s'attacher vaut aussi pour les relations moins intimes ; lorsqu'elle séjourne chez Nini et Pierre et qu'un autre « cavaleur », Pedro, trouve refuge chez eux, Anne se montre méfiante et distante, comme lorsqu'il lui demande si elle s'est remise de son accident : « J'ai répondu froidement : je ne veux pas établir une complicité de cavaleurs entre moi et ce Pedro aux yeux veloutés, qui s'exprime trop poliment [...]. » (A, 116-117) La complicité permet d'établir des relations, mais aussi une stabilité à laquelle l'errance de l'héroïne s'oppose justement. Enfin, ce détachement relationnel se poursuit lorsque Anne prend conscience, en compagnie d'Annie et des proches de celle-ci, à quel point sa présence à la table familiale est vide de sens : « Je suis étrangère à leur passé, leur présent et leur avenir ; [...]. » (A, 146) Anne est donc une errante, parce que « étrangère » à la vie des personnes qui l'hébergent. En effet, même si elle est physiquement parmi elles, Anne est en réalité à côté de leur vie, en marge de celle-ci, présente et en même temps déjà partie, orientée vers un *ailleurs*, parce que jamais figée. Finalement, elle se situe dans un lieu d'alternance, entre sa présence effective aux

²⁴⁸ K. Schwerdtner, *Études françaises*, art. cit., p. 114.

côtés d'Annie, et une absence sous-jacente liée au dégagement ou détachement inhérents à l'héroïne.

3.3.3. *L'aller-retour entre la prison et la société*

Le mouvement d'alternance caractéristique de l'œuvre de Sarrazin s'actualise finalement dans ce déplacement constant, traversant les trois romans, de la vie en prison vers la vie en liberté, et vice versa. D'abord, la prison apparaît comme un reflet de ce qui se passe en dehors. La fonction centralisatrice de la prison, vue au premier chapitre, permet de mieux comprendre ce transfert entre prison – lieu à part de la vie sociale, régie par des lois à respecter, et regroupant les marginaux qui justement défient ces lois – et société, lieu d'où émanent ces normes. En fait, la prison reproduit, dans sa dimension centralisatrice, ces normes qui sont justement valorisées par le corps social. Le lieu de la prison n'est donc pas réellement coupé de la société, il n'en est pas indépendant, mais apparaît plutôt comme un versant de celle-ci, une reproduction ou comme le suggère Éric Méchoulan à propos du bagne de l'Ancien Régime, un « microcosme²⁴⁹ ».

Dans ces conditions, la vie communautaire décrite dans *La Cavale* est aussi embarrassante que la vie en société (ou plutôt en liberté) pour l'héroïne en marge des mécanismes sociaux : « Je ne suis ni logique ni équilibrée, ni sociable, sans espoir de le devenir, et je me sens mal à l'aise parmi mes petites sœurs taulardes, qui, à leur manière, savent recréer la société. » (C, 86) Ainsi, ce qui se passe à l'extérieur de la prison se reflète étrangement dans la vie carcérale. En tant que lieu bel et bien social, même si marginal, la prison se révèle déconcertante pour Anick, qui retrouve les mêmes codes sociaux dans un lieu que l'on pourrait penser si marginal, si détaché, qu'il ne serait, par exemple, pas hiérarchisé. Effectivement, Anick observe dans le travail manuel imposé aux détenues un système d'exploitation : « Les filets sont à cette maison ce que les étiquettes sont à la Roquette²⁵⁰ : la manutention mal payée, l'exploitation du prolo. La prison étant la seule usine que j'aie jamais fréquentée, je me documente. » (C, 22) Le travail proposé aux prisonnières consiste à fabriquer des filets à provisions, tout comme celui de la Roquette consiste à coudre ou créer des étiquettes. Pour la narratrice, ce travail proposé n'est qu'une reproduction d'un système d'exploitation, inutile, car les détenues n'y trouvent

²⁴⁹ É. Méchoulan, *Les Dossiers du Ghril*, art. cit.

²⁵⁰ La Roquette est le nom d'un ensemble de prisons parisiennes.

aucun épanouissement personnel, n'y apprennent rien. La prison est comparée à une usine, ce qui met en évidence un rapport de force entre l'exploitant et le prolétariat. Dans ce rapprochement, un jeu de miroir entre prison et structure sociale s'établit. Plus tard, Anick revient sur le sujet du travail des détenues face à Jane qui pense que cette activité lui permettra d'être mieux considérée et d'améliorer son mode de vie : « [...] il faut que je fasse comprendre à Jane qu'on l'exploite et qu'elle n'aura rien en retour. » (C, 173) À un autre niveau, les sujets d'actualité contemporains de l'écriture de *La Cavale* (1961-1962) trouvent un écho dans la vie communautaire de la prison. C'est notamment le cas lorsque l'arrivée de la détenue algérienne, demandant de l'eau pour son café, provoque des réactions calquées sur les rapports franco-algériens à l'époque :

[...] c'est justement l'heure de notre jus ; mais, par ces temps troublés, la terreur des terroristes interdit qu'on se nescaféine sous leur nez sans leur en faire croquer ; d'autre part, la même terreur interdit toute espèce de troc avec le parti rebelle. La confusion qui fait pêle-mêler les races se poursuit en cabane sur le plan des partis, sinon des connaissances, politiques. De toute façon, notre attitude irriterait le Président : nous nous refusons absolument à fraterniser. (C, 29-30)

Toujours en apparaissant porte-parole du dortoir et même plus largement de l'opinion publique française, Anick laisse entendre que la guerre entre la France et l'Algérie se déplace jusqu'aux cellules d'incarcération ; les tensions politiques s'infiltrant en prison, que l'on pourrait penser isolée du social. La présence de Fatima, dont découle l'attitude de crainte (qui inciterait les détenues à laisser l'eau chaude à la nouvelle) et de racisme des autres femmes détenues, se refusant à donner de l'eau, et donc à « fraterniser » avec l'ennemi, s'assimile à celle des terroristes. Dans l'avant-dernière phrase, la narratrice, se détachant cette fois-ci du groupe et donnant une clé de lecture de ce passage, affirme clairement que l'ignorance, « la confusion », liées à la normalisation du racisme envers l'Algérien en France à cette époque²⁵¹, continue au sein de la prison à travers l'hostilité des détenues envers Fatima. Les détenues forment un groupe « français » opposé à celle qui représente uniquement l'Algérie, illustrant dès lors cette ignorance politique au fondement de la discrimination et calquée sur le racisme sévissant en dehors de la prison.

²⁵¹ D. Maazouzi, *Études françaises*, art. cit., p. 124.

Ensuite, le transfert entre prison et monde extérieur se fait dans un autre sens : les narratrices de *L'Astragale* et de *La Traversière* expriment en effet un déplacement de la prison vers la société dans laquelle elles vivent alors, créant une remise en question de la liberté dont elles sont supposées jouir. D'abord, les lieux dans lesquels les héroïnes se retrouvent une fois en liberté sont décrits dans toute leur ressemblance avec la cellule carcérale. Réfugiée chez Pierre et Nini au début de *L'Astragale*, Anne souligne par exemple l'« atmosphère compartimentée » (A, 66) qui règne dans la maison. Cet ordre spatial se rapproche étrangement de la régularité du système de « répartition des individus dans l'espace²⁵² » repéré par Foucault dans les centres disciplinaires ; la liberté de mouvement que pourrait offrir la vie chez Pierre et Nini se retrouve contrecarrée par un espace soigneusement aménagé par ces derniers et par une discipline rappelant celle de la prison à laquelle Anne tente d'échapper. L'espace compartimenté se retrouve dans *La Traversière*, lorsque Albe passe quelque temps dans un foyer à sa sortie de prison. L'héroïne tisse des liens complices avec les autres jeunes filles qui vivent dans le foyer, passe du temps dans les chambres des autres, bouleversant le « service [...] compartimenté » (T, 89) :

« Madame, [...] il est interdit de communiquer d'une section à l'autre. À plusieurs reprises on vous a vue parler aux mineures et aller dans leur jardin. Si vous désirez prendre l'air, vous avez dans le jardin des adultes tout l'espace voulu. » J'essaie d'être spirituelle : « Excusez-moi, madame, mais je pensais qu'un air en valait un autre... » (T, 108)

Les différentes sections composant le foyer obéissent à la « répartition » disciplinaire de l'espace ; les chambres de ce « garde-meuble humain » (T, 84) rappellent l'ordonnancement des cellules. De la même manière, lorsqu'elle arrive chez Annie, l'héroïne est déconcertée par une « cour d'immeuble grise et asphyxiée » (A, 131) suggérant l'enfermement. L'intérieur de l'appartement est quant à lui minuscule ; ainsi, les lieux étroits ne font pas subir à Anne un changement brusque, les meubles sont tellement proches les uns des autres qu'« il n'y a pas d'espace angoissant » (A, 133). L'appartement d'Annie apparaît en fait comme une continuation de la cellule, auquel Anne s'habitue facilement. L'espace public trouve ensuite un trait propre à la prison dans

²⁵² M. Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 168.

La Traversière, lorsque Albe observe les devantures des bâtiments : « Je suis toujours surprise par la quantité de ferraille muselant les portes, que ce soient les couvents, les communautés, les prisons, les pensions : que leur a donc fait la liberté, à tous ces maniaques du verrou ? » (T, 81) Même à l'extérieur, l'enfermement surgit, comme pour contrecarrer la liberté à laquelle est destinée Albe. Le déplacement de l'espace carcéral vers l'espace de la liberté est enfin mis en évidence dans *L'Astragale*, à travers la répétition, lors des mois de « cavale », du mot « rectangle », rappelant la forme de la cellule. Au début du roman, lorsque Anne est amenée chez Julien et portée dans un petit lit dans la chambre des enfants, la narratrice affirme qu'elle est « posée dans un rectangle, avec, rattaché à [elle], un poids inconnu qui [l']empêchait d'en sortir » (A, 37). Cette image évoque celle d'un prisonnier dans un espace qui n'est plus qu'une forme, accablé par un boulet de forçat qui est en réalité ici la douleur du pied fracturé et gonflé. La sensation d'étouffement se prolonge lors du séjour chez Pierre et Nini : l'impossibilité de marcher renforce la comparaison du lit – où Anne passe ses journées – à un rectangle, forme géométrique et austère qui rappelle la rigueur carcérale. Plus tard, lorsque Anne passe quelques jours à la Côte d'Azur en espérant passer inaperçue, la serviette de plage sur laquelle elle se repose est également un « rectangle d'éponge » (A, 208). La prison la poursuit, où qu'elle aille ; elle se sent toujours enfermée, même en dehors de l'espace carcéral.

Le motif du rectangle apparaît également lors du séjour d'Anne à l'hôpital : « Combien de temps allais-je rester sur ce nouveau rectangle, métallique, inhumain ? » (A, 70) L'aspect inhumain de l'hôpital apparaît parmi d'autres marques de rapprochements entre ce lieu et la prison. Dépersonnalisation (rappelons que l'héroïne devient un chiffre parmi d'autres, que son identité est niée), autorité des infirmières, espace ordonné : en effet, Foucault, dans *Surveiller et punir*, englobe l'hôpital dans son analyse des espaces de clôture, de surveillance et de discipline. Il rappelle que la discipline est un trait de l'hôpital dès lors que celui-ci s'applique à « répartir les malades, les séparer les uns des autres, diviser avec soin l'espace hospitalier et faire un classement systématique des maladies²⁵³ ». Le fonctionnement de l'hôpital se fonde donc sur des mécanismes identiques à ceux qui régissent le système carcéral. L'on voit ainsi apparaître

²⁵³ *Ibid.*, p. 174.

un transfert des traits de la prison vers des espaces sociaux qui n'avaient a priori pas de lien avec cette dernière, mais qui montrent à quel point la société et les institutions qui la structurent reposent sur un principe d'ordre et de discipline.

Ensuite, les mécanismes sociaux que soulignent les narratrices en liberté apparaissent comme les transferts des traits carcéraux. Ces traits sont par exemple l'oppression et la surveillance, observés par Albe lorsqu'elle réside au foyer. Ainsi, l'héroïne prend soin de ne pas laisser les bouteilles d'alcool vides derrière elle :

Je ne peux évidemment pas les jeter après usage dans les poubelles du Foyer : la concierge qui les véhicule sur son diable ne doit sûrement pas se priver d'y farfouiller, épluchures pour les bêtes, trouvailles insolites pour le rapport à la directrice... notre civilisation est moucharde, j'en tiens compte. (T, 120)

Sa prétendue vie en liberté est remise en question par la surveillance propre à une « civilisation moucharde » ; ses faits et gestes sont systématiquement inspectés. Comme en prison, Albe prend garde de n'éveiller aucun doute, de ne pas s'attirer de représailles. La directrice du foyer s'apparente en réalité à une « matonne » qu'il s'agit de duper pour être tranquille. La surveillance omniprésente en liberté est également évoquée dans *L'Astragale*, notamment lors du séjour de l'héroïne chez Annie, dont la présence est particulièrement gênante. Pour cela, lorsque sa logeuse s'absente et laisse Anne seule avec Julien, le temps est exprimé à travers la même hostilité que dans la prison : « J'avais l'impression de faire l'amour en taule, menacée par le judas, étalée dans une toute petite surface et un tout petit temps : une flaque, un îlot de temps. Ensuite nous effaçons toute trace de notre cavale, nous refaisons le lit, nos visages, notre attitude. » (A, 164) Le judas exprime l'observation constante et le fait que la narratrice n'est jamais réellement libre de ses gestes. La prison la poursuit à travers un temps négatif. Sa vie, en prison ou à l'extérieur, est encadrée par une temporalité étouffante. En plus, Anne a l'impression de devoir se cacher pour vivre sa relation avec Julien : comme en « cavale », elle est dans l'illégalité. Ensuite, pour l'ancienne détenue, c'est le monde du travail qui se révèle être une réplique de la soumission vécue en prison, comme lorsque Albe découvre son nouvel emploi de vendeuse en supermarché : « Aussi bien, nous, les auxiliaires, les débutantes, nous travaillons courbées : courbées à regarnir les rayons, courbées sous les ordres des vendeuses qualifiées qui sont là depuis dix ou vingt ans, [...]. » (T, 99) En insistant sur

le fait qu'elle travaille « courbée » et en soulignant les ordres de ses supérieures, la narratrice laisse entendre la subordination et la hiérarchie sur lesquelles repose le monde du travail. De plus, cette position d'infériorité marque un abrutissement semblable à celui que subi la détenue :

« Et pour cette dame, ce sera ?... » Ma figure se déforme en rictus aimables, mon dos en courbettes, ma bouche en forme de formules, j'ai des crampes plein le corps et la tête ; et lorsque dans la rue un sourire ou une voix m'accroche je sursaute, abrutie, je regarde les gens comme d'une passerelle vitrée, insonore... j'oublie ce qu'est la joie, le repos, j'oublie même la rage, je ne suis que lassitude, automatisme, [...]. (T, 105)

Les sourires forcés envers la clientèle demandés par son travail de vendeuse figent Albe dans un nouvel emprisonnement (« passerelle vitrée, insonore »), celle-ci ne devient que réflexes et lassitude, elle se dit d'ailleurs « abrutie ». Cette absence de rage alarmante fait écho au récit de prison de *La Cavale*, où Anick lutte pour contrer l'endormissement diffus du système carcéral, facilitant ainsi l'obéissance et la soumission : « Je me sens lasse et comblée, trop calme... Je ne veux pas être calme ! Que ma rage ne guérisse pas. Que je garde, entiers, mes mauvais, mes douloureux penchants. » (C, 498-501) Cet endormissement survient aussi au début de *L'Astragale*, lorsque l'héroïne immobilisée dans un lit est semblable à un animal féroce qu'il s'agirait de maîtriser : « Le jour, les petits romans d'amour apportés par Ginette, les ritournelles faciles de la radio, les bouteilles qu'Eddie me montait à moitié pleines en m'invitant à les finir, empêchaient la bête de montrer les dents ; [...]. » (A, 40) Cet endormissement de l'esprit illustré par les romans à l'eau de rose, l'alcool et la radio converge vers la prison où la lecture et la radio sont des activités qui permettent d'oublier l'enfermement et l'autorité. La radio est d'ailleurs un objet présent dans *La Cavale* : « La radio nous fut laissée jusqu'à l'extinction des feux : [...]. » (C, 503) Ensuite, c'est le paternalisme et l'autorité de Pierre qui remettent en question la liberté d'Anne dans *L'Astragale* : « – Autant vous habituer dès maintenant : jamais « flic », jamais « prison », jamais un mot. Compris ? » Suite à cette directive, pour la narratrice, c'est évident, la liberté n'est pas là où elle croyait : « Eh mais, je suis retournée en taule ! » (A, 58) La parole des détenus, niée par l'autorité carcérale, est ici également refusée par Pierre qui veut que l'héroïne ne laisse pas transparaître son identité. Cette maison tenue par ceux qu'Anne appelle les « patrons » (A, 111) n'est au

final qu'une prison comme une autre. Lorsqu'elle part de chez eux pour aller chez Annie, la narratrice « se sent sortir de taule. » (A, 129)

Un dernier transfert de la prison vers l'espace social est enfin opéré à travers la critique de la société des années 1960 décrite dans *La Traversière*. En effet, enfermée pendant longtemps, Albe, lors de sa remise en liberté, découvre une société de progrès, moderne et portée par la consommation. Le roman met particulièrement en avant ce nouveau matérialisme, à travers le regard critique de la narratrice qui voit plutôt dans ces innovations une autre forme d'assujettissement. D'abord, le succès de la culture télévisuelle dans les années 1960²⁵⁴ est dépeint lors du séjour d'Albe en foyer, lorsqu'on lui présente le poste de télévision : « [...] je me rappelle que je n'aime pas la Télévision, sourire plaqué d'un côté de l'écran, sourires béats et digérants de l'autre. » (T, 89) Les « sourires béats et digérants » illustrent la forme d'endormissement produite par la télévision sur le spectateur totalement passif. Ensuite est suggéré le déplacement de l'origine de l'aliénation de l'individu, passant de la prison à la société de consommation. En effet, si le prisonnier ne s'appartient plus vraiment, devenant l'ombre de lui-même, dépris de sa personne en étant soumis au système carcéral, les corps que la narratrice de *La Traversière* dépeint semblent, eux, aliénés par la toute-puissance de la consommation, notamment alimentaire. Au Prisunic, les clients du magasin apparaissent comme des moutons, alanguis par la publicité répétitive :

Je contourne les rayons dans la pâte molle de la foule, je renifle sa mauvaise odeur chaude, parfum, poussière, sueur, charcuterie, mal lavé ; la rengaine de fond des haut-parleurs, les appels publicitaires des micros, la lingerie Chose et la margarine Machin, toutes affaires exceptionnelles m'enrobent de leur sirop. (T, 85-86)

En plus d'une répugnance pour la foule rappelant l'hygiène approximative de certaines détenues, Albe souligne une forme d'amollissement de cette société (« pâte molle de la foule ») assommée par la publicité à longueur de temps, et *prise* dans une forme de prison consumériste en apparence douce et agréable (« sirop »), mais qui en réalité englué tel un piège (« toutes affaires m'enrobent »). De plus, se dessine une confusion entre les corps des clients du supermarché et la nourriture que cette foule s'empresse d'acheter, ce qui illustre à l'extrême cette aliénation du corps par la consommation, celui-ci *devenant* la

²⁵⁴ C. Giol, *op. cit.*, p. 163.

nourriture qu'il ingurgite. À travers le regard de la narratrice, les consommateurs deviennent donc de la « pâte molle » malodorante correspondant à la description d'un fromage. L'opulence des clients du Prisunic est d'ailleurs exprimée à travers leur consommation : « [...] je ne trouve rien de plus obscène qu'une grosse bonne femme en train d'acheter de la barbaque, et Dieu sait si elles sont bien grasses dans l'ensemble, les ménagères ! » (T, 113) De la même manière, la charcuterie est donc rapprochée de l'allure « bien grasse » des ménagères, le corps de celles-ci apparaît comme une réplique de ce qu'elles achètent. En plus, le terme « barbaque », argot désignant la viande de mauvaise qualité²⁵⁵, met en évidence le rôle efficace de la nourriture, sa « simplicité bourrative » (T, 90) qui s'assimile à « du bouffer pour travailleuse, qui “colle au corps” et qui, si l'on a rien de mieux à faire pour le brûler, incite rapidement à somnoler. » (T, 90) La nourriture se calque sur le corps dans l'expression « coller au corps », suggérant un repas qui calle pour plusieurs heures, et dans le rapprochement entre cette nourriture industrielle et l'endormissement qu'elle provoque, autant au niveau du corps que de l'esprit. Dans ces conditions, les aliments doivent davantage remplir que nourrir ; Albe prend conscience que la société est prise dans une mécanique de rapidité, de productivité et d'efficacité au sein de laquelle sont engagés le travail, le corps et la nourriture. La narratrice considère qu'elle vit à l'époque du « règne de l'économique et du stomacal » (T, 113) : les corps fonctionnent – au sens biologique – au rythme de ce que consomment les hommes et les femmes qui deviennent alors esclaves de cette même consommation. Finalement, le corps se retrouve emprisonné dans la consommation à outrance, au point de se transformer lui-même en nourriture, c'est-à-dire en une substance grasse et inerte. À travers l'emprise du corps dans la nourriture de supermarché, s'exprime une aliénation de l'individu par l'économie liée à l'industrialisation alimentaire, par la consommation. Notons que, désabusée par cette nouvelle forme de captivité, les vols qu'Albe commet au magasin sont autant de manières de détourner un système qu'elle abhorre, de s'échapper des murs invisibles d'une prison plus indiscernable mais non moins redoutable.

Anne et Albe découvrent, à l'extérieur de la prison, de nouvelles formes d'enfermement, plus silencieuses et plus pernicieuses. Si autant d'éléments et de mécanismes propres au système carcéral sont déplacés vers la description de la société,

²⁵⁵ CNRTL, « barbaque », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/barbaque> (page consultée le 11 mai 2018).

se pose la question de la liberté. Qu'est-ce qu'être libre, alors que l'enfermement transperce à ce point la vie en société ? Alors qu'ils ne sont pas à proprement parler des prisonniers, les membres de la société sont-ils vraiment libres ? *L'Astragale* montre a priori le décalage entre, d'une part, l'évasion d'Anne au début, et de l'autre, son arrestation. Bueno Garcia a souligné la circularité liée au mouvement descendant présent dans ces deux passages – en effet, Anne chute du mur de la prison, puis descend les escaliers accompagnés du policier à la fin du roman²⁵⁶. Plus qu'une circularité, le roman exprime par ces mouvements identiques un réel parallèle entre la captivité et la prétendue liberté. Cette désillusion quant à la liberté est particulièrement explicite dans *La Cavale*, comme lorsque Anick, escortée par la police pour se rendre dans une autre prison, attire l'attention des passants :

Les flâneurs de la gare se retournent sur notre passage : [...]. Bande de caves²⁵⁷ ! Et dire qu'on se donne tant de mal pour réintégrer cette masse imbécile, au lieu de se tenir peinard dans sa prison, le plus longtemps possible... La liberté, c'est bien le pire des vices. (C, 347)

Toute l'ambiguïté du rapport d'aller-retour entre liberté et enfermement est exprimée dans cette déclaration. La liberté est évoquée comme un vice, un plaisir exaltant qui se révèle dangereux, ou du moins mauvais pour celui ou celle qui se risque à l'idéaliser.

En conclusion, le motif du déplacement permet d'analyser une multitude d'aspects de l'œuvre d'Albertine Sarrazin. Il joue notamment sur le principe d'un pouvoir accaparant le mouvement d'appropriation. En effet, face à une désappropriation de leur corps devenant « docile », les héroïnes de *La Cavale* et de *L'Astragale* expriment une réappropriation de leur chair entraînant une autonomie. L'espace-temps est également objet d'un glissement d'appropriation, dès lors que l'on observe un refus de se faire dominer par un espace-temps particulièrement hostile pour une détenue ou une « cavaleuse ». Dans ce cadre, les données spatio-temporelles ne montrent plus une contrainte car elles se trouvent dé-placées d'une fixité angoissante vers la subjectivité des

²⁵⁶ A. Bueno Garcia, *op. cit.*, p. 250.

²⁵⁷ Terme argotique pour désigner quelqu'un d'idiot, « qui se laisse tromper facilement ». Voir CNRTL, « cave », *Trésor de la Langue Française*. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/cave> (page consultée le 11 mai 2018).

narratrices. Ensuite, la fuite structure les romans, autant du point de vue narratif que de l'écriture. Dans *La Cavale*, l'évasion idéalisée par la narratrice s'intensifie jusqu'à s'incarner en celle-ci. Dans *L'Astragale*, la fuite, rendue impossible, apparaît d'autant plus comme une urgence. L'évasion affecte le récit ainsi que l'héroïne elle-même, décrite à travers une fluidité insaisissable. *La Traversière* illustre une fuite du passé ; celui-ci est en effet nécessairement à évacuer pour que la renaissance d'Albe en tant qu'auteure puisse se faire, et ce au moyen de l'écriture. Enfin, plusieurs mouvements d'alternance se distinguent, dont un entre-deux caractéristique des romans, permettant de pointer cette richesse de l'incertitude, actualisée notamment à travers la personnalité des héroïnes. De cette impossibilité de se fixer découle le motif de l'errance, infiniment marginal puisque remettant en question les conventions par le biais de cette inconstance. L'errance est aussi géographique, entraînée par l'exclusion, mais aussi par un désir de franchir les frontières. Un dernier mouvement d'alternance traverse les romans, de manière significative puisque les espaces mis en relations dans ce déplacement interrogent le principe de liberté. Dans cet aller-retour entre la prison et la société, si l'espace carcéral est décrit comme un microcosme, la société n'apparaît pas du tout comme un espace de libertés.

Conclusion

Le concept de marge, puisé dans les éléments biographiques et contextuels, structure les romans dans leur totalité, depuis les thèmes et motifs mis en évidence, jusqu'au style de l'auteure et le choix des mots, en passant par les éléments de la narration. La marginalité constitutive du travail d'Albertine Sarrazin est à envisager comme un écart par rapport à la norme sociale. Cette marginalité sociale se fonde d'abord sur un rejet de l'idéal féminin normé, représenté dans les années 1950 et 1960 par la mère au foyer. La domesticité imposée aux femmes va de pair avec une exaltation de la maternité, qui se retrouve problématisée dans les romans. En second lieu, Albertine Sarrazin en tant que femme apparaît en marge de l'institution littéraire. Au-delà de cela, l'auteure s'inscrit dans une tradition de marginalisation des femmes qui écrivent, de sous-représentation des auteures dans l'histoire littéraire. Le rejet des normes liées à un idéal féminin s'actualise dernièrement avec la question de la délinquance féminine, dès lors qu'Albertine Sarrazin représente dans ses romans une certaine rupture avec la tradition littéraire du malfrat masculin et avec le stéréotype de la douceur et de la passivité féminines, mais aussi avec les lieux communs assignés à l'image de la prostituée. La norme sociale est ensuite à envisager en tant qu'instance d'autorité, que les héroïnes des trois romans tentent de déjouer. La norme autoritaire est d'abord exprimée par la prison, en marge mais régie par un mouvement centripète de normalisation, assurant ordre, obéissance, contrôle et discipline. Dans ces conditions, le refus de l'autorité apparaît dans *La Cavale* à travers la nécessité d'une prise de conscience de cette normalisation insidieuse. Pour la narratrice, il s'agit de conserver sa rage et de ne jamais se laisser totalement contrôler. Ce sont ensuite les normes sociales faisant autorité qui sont mises à distance. Celles-ci sont par exemple exprimées par la figure paternelle ou par la bourgeoisie et l'idée du salariat. L'autorité de l'institution judiciaire est ensuite rejetée avec ironie. Enfin, la narratrice de *La Cavale* récuse des opinions que l'on pourrait juger « dans la norme » à propos de sujets de société. L'écart vis-à-vis de la norme sociale s'observe dernièrement à travers le langage : l'argot, les anglicismes et les néologismes sont autant de représentations d'une prise de liberté face au langage normé, et plus globalement d'une transgression de toutes formes de censure et d'oppression, souvent en lien avec la norme. Le langage n'est pas envisagé dans son aspect figé, mais plutôt dans ses potentialités ; les narratrices jouent

d'ailleurs véritablement avec les mots, notamment avec leur polysémie. La marginalité s'infiltré finalement dans une écriture marquée par la création et la liberté ; l'espace du possible désignant la marge se reflète dans le choix des mots.

La marginalité est ensuite envisagée à travers le motif de la reconnaissance, problématisée dans l'œuvre de Sarrazin à partir de l'exclusion originelle, renforcée par la révocation d'adoption. La faute de reconnaissance est donc exprimée par rapport aux liens familiaux, puis par le biais de l'exclusion sociale, dès lors que les héroïnes, délinquantes et non conformes à certaines valeurs en vigueur, s'affirment à travers leur différence. Ces formes de mises à la marge rendent en conséquence la construction identitaire difficile. Le Moi des héroïnes apparaît de fait fragmenté ; ces dernières se retrouvent partagées entre ce qu'on attend d'elles au centre, l'image de marginale qu'on leur impose, et le désir d'exister pour ce qu'elles sont réellement, en dehors de toutes considérations sociales. Face à cette non-reconnaissance et cette identité dessinée en négatif, un second mouvement lié à la (re)connaissance de soi marque une affirmation personnelle. Celle-ci est étroitement liée à l'acte d'écrire, représenté notamment à travers le retour sur soi en prison. L'écriture – notamment autobiographique – devient, dans le lieu clos, un moyen de se réapproprier son existence. S'affirmer en tant que sujet avec l'écriture a encore plus de résonance dans un lieu dépersonnalisant, où le « je » est nié. De la reconnaissance découle finalement une naissance, rendue possible par le biais de l'expression autobiographique. L'écriture est assimilée à une maïeutique dans *La Traversière*, roman de l'accomplissement de l'héroïne en tant qu'auteure, renversant ainsi la non-reconnaissance originelle liée à la vraie naissance. Davantage que la procréation, la création permet à Albe de s'affirmer, d'être reconnue et de s'accomplir. Enfin, d'un point de vue externe aux récits, s'intéresser à la reconnaissance accordée à Albertine Sarrazin en tant qu'auteure permet de constater que sa naissance au sein du champ littéraire provoqua des attitudes ambivalentes de la part de l'institution littéraire et du public. Ses romans déclenchent des réactions enthousiastes et restent en même temps confrontés à une certaine marginalisation.

Enfin, *L'Astragale*, *La Cavale* et *La Traversière* expriment un déplacement s'actualisant autant du point de vue des thèmes que de la narration. Le corps et l'espace-temps permettent d'introduire cette notion de déplacement, traité de manière particulière dans les romans. En effet, tandis que des lieux comme la prison se caractérisent par une

emprise sur les corps, sur l'espace et sur le temps, les narratrices marquent un désir de contrer une désappropriation dans un mouvement figuré d'autonomie et de reprise d'un contrôle de soi, leur donnant l'impression de maîtriser leur corps et l'espace-temps auquel elles sont soumises en réalité. Le déplacement est ensuite visible à travers le motif de la fuite, présent dans chaque roman. La fuite est exprimée sous diverses formes, mais dans les trois romans elle se confond inévitablement avec la narratrice-héroïne qui s'incarne dans ce mouvement centrifuge. La fuite est aussi opérante ; elle rejoint l'acte d'écrire, elle permet la création par le dégagement des carcans. Enfin, le déplacement est exprimé à travers un mouvement d'alternance, appuyant l'ambivalence rattachée à Sarrazin et à ses héroïnes, et définissant l'espace de la marge dans sa dualité entre le dedans et le dehors – dualité permettant d'interroger le centre, de le remettre en question. Se distingue d'abord un entre-deux, une ambivalence notamment au niveau de la personnalité des narratrices ; l'errance ensuite peut être physique, mais se définit plus globalement chez Albertine Sarrazin comme un refus de rigidité, notamment idéologique ; l'aller-retour entre la vie en prison et la vie en société permet enfin de rapprocher ces deux espaces, interrogeant dès lors le principe de liberté.

Albertine Sarrazin était la marge, elle l'a écrite, l'a intensément représentée. Dans cette mise en valeur par les mots de ce qui est normalement craint ou ignoré, il faut percevoir une voix revendiquant – hurlant – son existence et tout ce qu'elle implique. Les questions auxquelles mène l'œuvre d'Albertine Sarrazin sont universelles. Notamment, les romans interrogent la liberté, qu'il s'agit toujours de remettre en question, de ne pas systématiquement accepter comme telle. Alors qu'elle grandit dans une société marquée par les conventions, l'auteure exprime aussi le refus de ne pas se contenter de la vie à laquelle elle est prédestinée. Elle prend la décision, sans revendiquer son appartenance à un quelconque mouvement, à une quelconque cause, de remettre en question la voie qui lui est imposée, tout en affirmant, à travers la parole de ses alter ego, sa présence au monde et son existence. Les romans de Sarrazin permettent également de s'interroger sur le danger du contrôle, quel qu'il soit, parce que ce dernier fige les appartenances. Ils appuient la nécessité de s'appartenir soi-même ; la prise de distance vis-à-vis de tout et de tout le monde repérée dans les récits apparaît comme un moyen de se protéger, de se construire.

Plus encore, ce que son écriture de la marge donne à voir, c'est une véritable lutte à contre-courant, visant à se détacher d'une emprise, de principes tout faits. Anne, Anick et Albe cherchent en effet à gagner leur indépendance. Albertine Sarrazin figure alors comme le prologue d'une libération des carcans sociaux, idéologiques, physiques. Dans cette optique, le décès de l'auteure en 1967 est presque ironique – à l'image de son style littéraire –: qu'aurait été le point de vue de l'écrivaine sur le désir absolu de liberté, sur les revendications féministes (incluant d'ailleurs la question du contrôle du corps des femmes), sur le rejet d'une insupportable autorité qui jaillissent l'année suivante en France ? Aurait-elle profité des événements pour affirmer sa parole et son goût pour la liberté ? Ou, au contraire, serait-elle restée en marge du tumulte, à l'écart du politique, maintenant cette ambiguïté qui la caractérise ? L'impossibilité de pouvoir répondre à ces interrogations, de rattacher Albertine Sarrazin à une certaine pensée politique, de la voir appartenir à un quelconque groupe scelle cette liberté, ce dégagement définissant l'auteure.

Sans doute est-il préférable de se représenter Albertine Sarrazin en tant que femme insaisissable, dans tous les sens du terme, afin que l'auteure continue à nous échapper, à « leur » échapper.

Bibliographie

Corpus primaire

Corpus d'étude

SARRAZIN Albertine, *L'Astragale*, Paris, Pauvert, département de la Librairie Arthème Fayard, 2013 [1965, chez Jean-Jacques Pauvert].

SARRAZIN Albertine, *La Cavale*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Le Livre de Poche », 1965.

SARRAZIN Albertine, *La Traversière*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Le Livre de Poche », 1966.

Autres œuvres d'Albertine Sarrazin

SARRAZIN Albertine, *Lettres de la vie littéraire (1965-1967)*, choix et notes par J. Duranteau, Paris, Pauvert, département de la Librairie Arthème Fayard, 2001 [1974, chez Jean-Jacques Pauvert].

Corpus secondaire

Critique littéraire

Ouvrages généraux

BAKHTINE Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par A. Robel, Paris, Gallimard, « Tel », 2003 [parution initiale dans la collection « Bibliothèque des Idées » en 1970].

DOSSE François, *Les hommes de l'ombre. Portraits d'éditeurs*, Paris, Perrin, 2014.

GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004.

SCHWEIGHAEUSER Jean-Paul, *Le roman noir français*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984.

Ouvrages critiques sur Albertine Sarrazin

BUENO GARCÍA Antonio, *Albertine Sarrazin. La autobiografía en la prisión*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones-Universidad de Valladolid, "Literatura", 1995.

DURANTEAU Josane, *Albertine Sarrazin*, Paris, éditions Sarrazin, 1971.

MAAZOUZI Djemaa, « Entre rébellion et convention : "l'exception" Albertine Sarrazin, dans *Études françaises*, « Les exceptions françaises (1958-1981) », vol. 47, n°1, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 113-127. URL <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2011-v47-n1-etudfr1518288/1002519ar/> (page consultée le 27 avril 2018).

SCHWERDTNER Karin, « Errances interdites : la criminalité au féminin dans *L'Astragale* d'Albertine Sarrazin », dans *Études françaises*, « Le corps des mots. Lectures de Jean Tortel », vol. 40, n°3, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 111-127. URL <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2004-v40-n3-etudfr834/009739ar/> (page consultée le 27 avril 2018).

Articles de presse et émissions sur Albertine Sarrazin

À voix nue, émission de radio animée par C. Goémé, diffusée en octobre 1990, France Culture. URL <https://www.youtube.com/watch?v=yNVAwTRXsrM> (page consultée le 27 avril 2018).

DOYÈRE José, « Les livres qu'ont lus les Français cette année », dans *Le Monde*, juillet 1967. URL http://www.lemonde.fr/archives/article/1967/07/12/les-livres-qu-ont-lus-les-francais-cette-annee_2631145_1819218.html (page consultée le 27 avril 2018).

EAUBONNE Françoise d', « L'évasion par l'écriture », dans *Le Magazine littéraire*, « La littérature et les prisons », n°71, Paris, décembre 1972, p. 18-20.

KANTERS Robert, « Albertine ou l'art de la fugue », dans *Le Figaro littéraire*, novembre 1965. URL <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/04/07/26010-20150407ARTFIG00353-le-figaro-a-lu-l-astragale-en-1965-et-a-vu-le-film-en-1968.php> (page consultée le 17 avril 2018).

MAURIAC Claude, « L'Astragale de Guy Casaril d'après Albertine Sarrazin », dans *Le Figaro littéraire*, décembre 1968. URL <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/04/07/26010-20150407ARTFIG00353-le-figaro-a-lu-l-astragale-en-1965-et-a-vu-le-film-en-1968.php> (page consultée le 27 avril 2018).

PIATIER Jacqueline, « Albertine Sarrazin, la trouvaille de Jean-Jacques Pauvert », dans *Le Monde*, octobre 1965. URL www.lemonde.fr/archives/article/1965/10/16/albertine-sarrazin-la-trouvaille-de-jean-jacques-pauvert_2195723_1819218.html (page consultée le 27 avril 2018).

SAINT-PHALLE Thérèse de, « Le succès de la saison 1965-1966 », dans *Le Monde*, juillet 1966. URL http://www.lemonde.fr/archives/article/1966/07/16/les-succes-de-la-saison-1965-1966_2692841_1819218.html (page consultée le 27 avril 2018).

Marge, marginalité, déplacements en littérature

GARRAIT-BOURRIER Anne (dir.), *De la norme à la marge. Écritures mineures et voix rebelles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2010. URL <http://www.lcdpu.fr/resources/titles/27000100694680/extras/978-2-84516-435-2.pdf> (page consultée le 27 avril 2018).

IEVEN Émilie, « L'errance, un mouvement à potentiel utopique. Étude de trois romans de Jean Echenoz », dans *Carnets. Revue électronique de d'études françaises*, « Pratiques de l'errance, vécu de la mémoire », n°10, Porto, 2017. URL <https://journals.openedition.org/carnets/2265> (page consultée le 09 mai 2018).

LANNEGRAND Sylvie, « Représentations et interprétations de la marginalité chez Yves Navarre : le droit à l'in-différence », *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XX^e siècle. Questions d'Identité et de Marginalité. Actes du colloque de Tallaght*, dir. E. Maher, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires », 2005.

LIENARD-YETERIAN Marie, « Écriture du marginal et genre grotesque : l'exemple de la littérature sudiste », *De la norme à la marge. Écritures mineures et voix rebelles*, dir. A. Garrait-Bourrier, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures »,

2010. URL <http://www.lcdpu.fr/resources/titles/27000100694680/extras/978-2-84516-435-2.pdf> (page consultée le 27 avril 2018).

MARTINEZ Victor, « Marges créatrices : Eliot, Rilke, du Bouchet », *Frontières, marges et confins*, dir. C. Alexandre-Garner, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, « Sciences humaines et sociales », 2008, p. 277-288. URL <http://books.openedition.org/pupo/2958> (page consultée le 27 avril 2018).

MICHEL Pierre, « Octave Mirbeau et la marginalité », *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, dir. A. Bouloumié, Angers, Presses universitaires de Rennes, « Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire », 2003, p. 94-103. URL <http://books.openedition.org/pur/10333> (page consultée le 27 avril 2018).

NI MHAINNIN Maire-Aine, « Marginalité et identité chez Jovette Marchessault et Nicole Brassard », *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XX^e siècle. Questions d'Identité et de Marginalité. Actes du colloque de Tallaght*, dir. E. Maher, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires », 2005.

SAUZON Virginie, « La déviance en réseau : Grisélidis Réal, Virginie Despentes et le féminisme pragmatique », dans *Trans*, « Marges et déviances », n°13, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. URL <http://journals.openedition.org/trans/550> (page consultée le 27 avril 2018).

SCHWERDTNER Karin, « Errances au féminin, refus du “figé” », *Migrations, exils, errances et écritures*, dir. C. Alexandre-Garner et I. Keller-Privat, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, « Sciences humaines et sociales », 2012, p. 65-78. URL <http://books.openedition.org/pupo/2064> (page consultée le 27 avril 2018).

TROIN-GUIS Anysia, FLOQUET Florence et PHILIPPE Brigitte, « Marge(s) », dans *Les Chantiers de la Création*, « Marge(s) », n°7, Aix-en-Provence, Université Aix-Marseille, 2014. URL <https://journals.openedition.org/lcc/757> (page consultée le 02 mai 2018).

URBANI Brigitte, « Introduction », dans *Cahiers d'études romanes*, « Fuites en avant ou à rebours. La fuite en mots et en images », n°22, Aix-en-Provence, CAER (Centre Aixois d'Études Romanes), 2010, p. 9-18. URL <https://journals.openedition.org/etudesromanes/312> (page consultée le 27 avril 2018).

Histoire littéraire

BRENNER Jacques, *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978.

BRUNEL Pierre e.a., *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 1972.

DARCOS Xavier, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, « Faire le point-Références », 1995.

RINCÉ Dominique e.a., *Histoire de la littérature française. XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles*, Paris, Nathan, 2 vol., « Collection Henri Mitterand », 1988.

ROGER Jacques et PAYEN Jean-Charles, *Histoire de la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2 vol., « Collection U Lettres françaises », 1970.

TOURET Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II : après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2 vol., « Histoire de la littérature française », 2008.

Femmes et littérature

GARCIA Irma, *Promenade féminière. Recherches sur l'écriture féminine. Tome I*, Paris, Éditions des femmes, 2 vol., 1981.

HEINICH Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1996.

LASSERRE Audrey, *Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)*, thèse de doctorat en littérature et civilisation françaises, Paris, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2014. URL <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01635187/document> (page consultée le 27 avril 2018).

LASSERRE Audrey, « Les femmes du XX^e siècle ont-elles une histoire littéraire ? », dans *Cahiers du CERACC*, « Synthèses : perspectives théoriques en théorie littéraire », n°4, décembre 2009, p. 38-54. URL <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00744200> (page consultée le 27 avril 2018).

PLANTÉ Christine, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, nouvelle éd. révisée, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Des deux sexes et autres », 2015.

Littérature et prison

BROMBERT Victor, *The Romantic prison. The French tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

CROISY Marion, SOREL Marie et TOUBOUL Anaëlle, « Introduction », dans *Les Cahiers du CERACC*, « Littérature et enfermements. XIX^e – XXI^e siècles », n°8, novembre 2015. URL <http://cahiers-ceracc.univ-paris3.fr/introcahier8.html> (page consultée le 27 avril 2018).

DELORME Julie, *Du huis clos au roman : paroles carcérales et concentrationnaires dans la cadre de la littérature contemporaine*, thèse de doctorat en lettres françaises, Ottawa, Université d'Ottawa, 2010. URL <https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/30122> (page consultée le 27 avril 2018).

MARKOVSKAIA Luba, *La Conquête du for privé. Récit de soi et prison heureuse dans les Mémoires du XVIII^e siècle français*, thèse de doctorat en langue et littérature françaises, Montréal, Université McGill, 2016. URL http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1524824610900~124 (page consultée le 27 avril 2018).

MÉCHOULAN Éric, « Les écrits de prison et la microphysique du pouvoir », dans *Les Dossiers du Ghril*, « Écrire en prison, écrire la prison (XVII^e – XX^e siècles) », 2011. URL <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4875> (page consultée le 27 avril 2018).

PETRESCU Maria, *L'image de la prison dans la littérature française et québécoise du 20^e siècle*, thèse de doctorat en études françaises, Ontario, University of Waterloo, 2013. URL https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/7454/PETRESCU_MARIA.pdf?sequence=1 (page consultée le 27 avril 2018).

Langue, langage et linguistique

« Autrice ou auteure ? L'heure d'eure, par Andrea Valentini », *L'Obs*. URL <http://feministesentousgenres.blogs.nouvelobs.com/archive/2015/06/07/autrice-ou->

[auteure-l-heure-d-eure-par-andrea-valentini-563800.html](#) (page consultée le 27 avril 2018).

CALVET Louis-Jean, *L'Argot*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1994. URL <https://fr.scribd.com/document/375577889/L-Argot-Louis-Jean-Calvet> (page consultée le 27 avril 2018).

COLIN Jean-Paul, *Argot et poésie. Essais sur la déviance lexicale*, Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté, « Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté », 2007.

FRANÇOIS Denise, « La littérature en argot et l'argot dans la littérature », dans *Communication et Langages*, n°27, 1975, p. 5-27. URL http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1975_num_27_1_4224 (page consultée le 27 avril 2018).

Histoire

ALIDIÈRES Bernard, « La guerre d'Algérie en France métropolitaine : souvenirs "oubliés" », dans *Hérodote*, « La question postcoloniale », n°120, Paris, La Découverte, 2006, p. 149-176. URL <https://www.cairn.info/revue-herodote-2006-1-page-149.htm> (page consultée le 27 avril 2018).

ARTIÈRES Philippe et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, 68. *Une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008.

BARD Christine, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, « Collection U, Histoire », 2001.

DUBY Georges et PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident. Tome V. Le XX^e siècle*, dir. F. Thébaud, Paris, Plon, 5 vol., 1992.

GIOL Charles, *De Jaurès à Sarkozy. Histoire de France de 1914 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, « Major », 2008.

JABLONKA Ivan, *Ni père ni mère. Histoire des enfants de l'Assistance publique (1874-1939)*, Paris, Seuil, « XX^e siècle », 2006.

LEJEUNE Dominique, *La France des Trente Glorieuses. 1945-1974*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2015.

MARCHANT Alexandre, « Daniel Guérin et le discours militant sur l'homosexualité masculine en France (années 1950-années 1980) », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, « Écrire l'histoire des homosexualités en Europe », n°53, Paris, Belin, 2006, p. 175-190. URL <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2006-4.htm> (page consultée le 27 avril 2018).

PERROT Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2009.

REBREYEND Anne-Claire, « Sexualités vécues. France 1920-1970 », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, « Mixité et coéducation », n°18, Paris, Belin, 2003, p. 209-222. URL <http://journals.openedition.org/clio/622> (page consultée le 27 avril 2018).

RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, « Repères », 2002.

TERRAMORSI Bernard, « La figure mythique du cauchemar. Une écrasante présence », dans *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, « Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles », n°11, Classiques Garnier, décembre 2004, p. 46-55. URL <https://journals.openedition.org/crm/1723> (page consultée le 27 avril 2018).

Sociologie, anthropologie et philosophie

ARTIÈRES Philippe, LASCOUMES Pierre et SALLE Grégory, « Prison et résistances politiques. Le grondement de la bataille », dans *Cultures et Conflits*, « Prisons et résistances politiques. Le grondement de la bataille », n°55, Paris, CCLS – Centre d'études sur les Conflits, Liberté et Sécurité – L'Harmattan, automne 2004, p. 5-14. URL <http://journals.openedition.org/conflits/1555> (page consultée le 27 avril 2018).

BERENI Laure e.a., *Introduction aux études sur le genre*, 2^e éd. revue et augmentée, Bruxelles, De Boeck Supérieur, « Ouvertures politiques », 2012.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 1996.

FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits, IV. 1980-1988*, éd. établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald avec la collaboration de J. Lagrange, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel », 2010 [1975].

FRIGON Sylvie, « Corps, féminité et dangerosité : de la production de “corps dociles” en criminologie », *Du corps des femmes. Contrôles, surveillances et résistances*, dir. S. Frigon et M. Kérisit, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, « Études des femmes », 2000.

LAMBERT Karine, *Itinéraires féminins de la déviance. Provence 1750-1850*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Penser le genre », 2012.

LE BLANC Guillaume, *L'invisibilité sociale*, Paris, Presses universitaires de France, « Pratiques théoriques », 2009.

NAUDIER Delphine, *La cause littéraire des femmes : modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998)*, thèse de doctorat en sociologie, Paris, EHESS, 2 vol., 2000.

SIBONY Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1991.

Dictionnaires

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 4^e éd., Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010.

Trésor de la Langue Française informatisé :

- ATILF. URL <http://www.atilf.fr/> (page consultée le 23 mai 2018)
- CNRTL. URL <http://www.cnrtl.fr/definition/> (page consultée le 23 mai 2018).

Autres :

« Collection Série Noire ». URL
<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Serie-Noire> (page consultée le 21 mai 2018).

Institut Coopératif de l'École Moderne, « Les murets de pierre sèche en Cévennes ». URL <https://www.icem-pedagogie-freinet.org/node/9499> (page consultée le 01 mai 2018).

