

Entre rébellion et convention : « l'exception » Albertine Sarrazin

Djemaa Maazouzi

Volume 47, Number 1, 2011

Les exceptions françaises (1958-1981)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1002519ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1002519ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this note

Maazouzi, D. (2011). Entre rébellion et convention : « l'exception » Albertine Sarrazin. *Études françaises*, 47(1), 113–127. <https://doi.org/10.7202/1002519ar>

Article abstract

Albertine Sarrazin indeed appears as a “French exception,” a “sociological hapax.” Fully committed “in an individual revolt that because of her talent, her intelligence, her sensitivity, will be [...] transmuted into literature,” this recidivist has produced bestsellers : three texts published by Pauvert in 1965 and 1966—two prison writings, *L'astragale* and *La cavale*, then *La traversière*. In the 1960s, this writer did not position herself as a dilettante between the nouveau roman in full ascendancy, and the psychological realist novel whose dual tradition still prevails. Her writing draws primarily on a motivation that is principally from within, against an outside world that banned her. This confinement is primarily constitutive of her writing and it is this aspect, overlooked by recent critics of her work, that this article seeks to examine. Above all, this writing is that of a body whose “soul” resists by trying to escape the authority of a punishment whose tacit violence deprives it of freedom.

Entre rébellion et convention : « l'exception » Albertine Sarrazin

DJEMAA MAAZOUZI

Sa vie est son œuvre, son œuvre est sa vie : ce chiasme facile fabrique sans doute le portrait d'Albertine Sarrazin en « cavaleuse miraculée par l'écriture ». Il participe à ériger en exception son itinéraire fulgurant d'écrivain promis à une brillante carrière interrompue prématurément la veille de ses 30 ans et dont le prisme laisse entrevoir de nombreuses facettes : truande intellectuelle qui pour la première fois dit la prison de l'intérieur et par la voix d'une femme ; détenue prête à tout pour être libre (de la belle au trottoir) ; poétesse jouant de la langue soutenue et de l'argot dont les romans, les biftons de prison et autres échanges épistolaires plus ordinaires ont maintes fois été édités ; « amoureuse et rebelle » que l'on placera quarante années plus tard entre Arletty et Piaf ; jeune femme ayant vécu la majorité de son existence emprisonnée (du pensionnat à la détention carcérale) et dont les textes montrent une foi inébranlable en son destin littéraire.

Albertine Sarrazin apparaît comme un « hapax sociologique² ». Engagée jusqu'au cou « dans une révolte individuelle que grâce à son talent, son intelligence, sa sensibilité, elle saura [...] transmuier en littérature³ », une reprise de justice vend des best-sellers : trois textes

1. Anne-Marie Springer, *Amoureuse et rebelle. Histoires d'amour et lettres inédites de Arletty, Édith Piaf, Albertine Sarrazin*, Paris, Textuel, 2008.

2. Nous empruntons à Pierre Popovic cette formulation qui, en même temps qu'elle illustre le profil sociologique inédit d'Albertine Sarrazin, a l'avantage de rappeler la langue pratiquée dans ses écrits : le terme « hapax » qui provient de la linguistique nous semble particulièrement approprié dans ce cas.

3. Jacques Layani, *Albertine Sarrazin. Une vie*, Paris, Écriture, 2001, p. 299.

publiés chez Pauvert en 1965 et 1966 — deux écrits de prison, *L'astragale* et *La cavale*, puis *La traversière*⁴. Adolescente en crise remontée contre l'univers bourgeois de ses parents adoptifs et contre une société de consommation sordide, elle est aussi « l'ennemie publique numéro un » pendant plus d'une année après son évasion en 1957 de la prison de Doullens. Femme française raffinée même en prison, elle n'hésite pas dans ses romans à évoquer des amours lesbiennes, à vanter le vol, à justifier son recours à la prostitution.

Née en Algérie, de mère juive ou arabe (les sources bibliographiques sont incertaines), adoptée par un militaire de carrière reparti vivre en métropole, en cavale et en cabane durant la guerre d'Algérie, Albertine Sarrazin est une « exception française » paradoxale : littéralement située « à côté » de l'opinion commune sur l'exception dans sa particularité française. Sa figure d'exceptionnalité est autant façonnée par les rapports complexes qu'elle entretient avec la norme sociale de son époque qu'elle l'est par son parcours biographique. Et si ses multiples appartenances (à la pègre, à la prison, à une famille aisée, à l'ancienne colonie) se réfractent dans son écriture, elles n'inscrivent pas seulement dans ses textes une résistance à la discipline sociétale et carcérale. Elles dévoilent également, de façon inattendue et singulière, la relation normée entre le Français ordinaire et l'Algérien ordinaire : une relation marquée par le colonial et la guerre qui définit quant à elle le rapport d'exception que la France entretient avec l'Algérie. Car Albertine Sarrazin est tout autant un phénomène « produit » par son temps. Une France de fin d'empire colonial est l'objet d'un intense accroissement de la consommation et d'une accélération de la modernisation où se succèdent la mutation du commerce de détail avec les supermarchés Prisunic (*T*, 95-97), l'avènement de la télévision (*T*, 89), la guerre d'Algérie (*C*, 27), la tentative d'assassinat du général de Gaulle par l'OAS (*C*, 411-412) et « l'américanisation » (économique et culturelle) de la société. Et, au milieu de tout cela, la jeunesse tente de s'émanciper, entreprise particulièrement ardue pour le sexe féminin et plus difficile encore pour une détenue en cavale ou une ex-détenue.

Pourtant, le succès immédiat d'Albertine Sarrazin n'empêche pas une réception parfois circonspecte. La vieille équation qui assimile l'auteur à son texte ne lui est pas forcément favorable. Il arrive qu'elle

4. Dorénavant désignés respectivement à l'aide des lettres A, C et T, suivies du numéro de la page.

saborde les fondements de son écriture et de sa personnalité (publique). C'est le cas lors d'une émission radiophonique littéraire de Michel Pollack et François Régis Bastide, *Le masque et la plume*⁵ du 21 novembre 1965⁶, où les critiques littéraires Madeleine Chapsal, Guy Dumur et Robert Kanters donnent leur avis sur les deux premiers ouvrages de la jeune écrivaine. Les opinions exprimées mettent en lumière des enjeux de lecture qui gardent toute leur actualité 45 ans plus tard : littérarité de l'œuvre, caractère indépassable de l'expérience par l'écriture ou écriture grâce à laquelle l'expérience est transcendée, importance du langage dans l'œuvre, singularité de la voix auctoriale. Mais deux éléments de la discussion — le premier formulé par une critique littéraire, le second émanant du public — retiennent l'attention. L'un met en doute la nouveauté de l'écriture d'Albertine Sarrazin : « Elle a un don littéraire, elle est possédée par le langage [...]. Je crains qu'à l'intérieur de ça [...], on [le] verra [...] dans ses prochains livres, il y ait tout de même un monde assez conventionnel. » L'autre évoque la possibilité pour l'auteur de se ranger et de se soumettre à l'ordre social maintenant que son statut de marginale a changé : « Comme c'est un petit peu hors littérature, il sera intéressant de voir ce que cette jeune femme fera maintenant qu'elle a une vie bourgeoise. »

La critique littéraire et l'auditrice de l'émission *Le masque et la plume* se rejoignent par leur réserve sur la facture du prochain travail d'Albertine Sarrazin en soulevant le rapport de l'auteur au monde et au discours qu'elle tient sur ce monde. D'une part, le monde que représente Albertine Sarrazin ne serait pas aussi contestataire qu'on pourrait le présumer : cette illusion de la subversion serait voilée par le sujet même (la vie en cavale, la prison) que porte l'œuvre et les textes de la jeune femme ne remettraient pas radicalement en cause la société qui y est figurée. D'autre part, si elle quittait le domaine carcéral, elle porterait forcément un regard moins décapant sur un monde moins marginal, et si elle changeait son point de vue de « fille du milieu » en

5. Émission diffusée devant public au Théâtre 104 de la maison de l'ORTF pour les auditeurs de France Inter. Document disponible sur le site de l'INA à l'adresse suivante : boutique.ina.fr/audio/art-et-culture/litterature/PHD99201742/litterature.fr.html.

6. C'est après s'être prononcés sur *L'adoration* de Jacques Borel et *La maison de rendez-vous* d'Alain Robbe-Grillet que les critiques parlent d'Albertine Sarrazin. Il est amusant de noter que cette émission se déroule la veille de la remise des prix littéraires, notamment le Goncourt et le Renaudot et qu'Albertine Sarrazin obtiendra le prix des quatre jurys pour ses deux premiers romans.

s'élevant socialement, elle écrirait forcément avec moins de force, moins de vérité, moins d'engagement.

Pourquoi un écrivain emblématique de la marge par sa biographie et par le contenu de ses deux premiers textes est-il suspecté, au sommet de son succès, d'être à la veille de verser dans la conventionalité ou de trahir le groupe social qui lui est associé, celui des plus défavorisés de la société, puisqu'elle est à la fois ex-détenue et ex-prostituée ? Si le décès prématuré d'Albertine Sarrazin en 1967 empêche de vérifier la prédiction de Madeleine Chapsal et plus encore de répondre à la question de l'auditrice, il est intéressant de se demander ce qui a autorisé telle suspicion. Et s'il semble logique de supposer que la singularité qui émane de la biographie de l'auteur est essentiellement tributaire de ses écrits, il paraît encore plus sensé de chercher dans les textes d'Albertine Sarrazin et dans l'image que ces derniers donnent d'elle les raisons qui expliquent ce paradoxe.

Après la réception exceptionnelle — nationale et internationale — de *L'astragale* et de *La cavale*, Albertine Sarrazin montre un besoin impératif de parler de son écriture dans *La traversière* — texte que ne pouvaient pas encore avoir lu les deux intervenantes de l'émission radiophonique précitées. Elle y recourt à l'autoréflexion, l'autobiographie, l'autofiction et revient sur les conditions matérielles entourant son écriture. Cette dernière s'est soutenue de moyens ténus, minimes, dans une intimité gagnée sur la réalité quotidienne de l'enfermement :

L'imagination ? Je n'en ai pas. Le tout-France littéraire ? Je l'ignore et il me le rend bien. 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 ou le vasistas maigre. (*T*, 20-21)

Certes, dans les années 1960, Albertine Sarrazin ne s'est pas placée en dilettante entre le nouveau roman en pleine ascension et le roman réaliste ou psychologique dont la double tradition continue à s'imposer. Si elle se targue de ne pas avoir d'imagination, c'est que les moyens de son écriture sont d'abord ceux d'une motivation essentiellement venue de l'intérieur, contre un univers extérieur dont elle est bannie. La réclusion est d'abord constitutive de son écriture et il nous semble que cet aspect a trop peu été retenu par la critique de ses œuvres ces

dernières années⁷. Cette écriture concerne avant tout un corps dont « l'âme » résiste en tentant d'échapper à l'autorité qui s'exerce sur lui par une punition qui en toute violence le prive de liberté. Cette « âme » que nous évoquons comme « âme, prison du corps » est celle que reconnaît et décrit Michel Foucault et qui est selon lui « une pièce dans la maîtrise que le pouvoir exerce sur le corps », « l'engrenage par lequel les relations de pouvoir donnent lieu à un savoir possible, et le savoir reconduit et renforce les effets de pouvoir⁸ ».

Cette analogie entre l'« âme, prison du corps » foucaldienne et l'écriture d'Albertine Sarrazin est le fruit d'un déplacement qui n'est nullement forcé : l'écriture sarrazinienne est, de façon souvent performative, ce lieu où se négocie le rapport entre pouvoir et savoir, un savoir-sur-vivre plutôt qu'un « savoir-vivre », qu'elle finit par acquérir au fil des épreuves et par produire tout au long de ses récits. Ce savoir se décline en un savoir-dire, un savoir-écrire et un savoir-penser qui génèrent à leur tour un savoir-aimer, un savoir-paraitre, un savoir-se situer. Il donne ainsi naissance à une subjectivité complète, à une personnalité, à une voix que ses lecteurs réinventent à leur tour en la lisant, mais aussi en l'écoutant. En lisant ce qu'elle écrit et en écoutant ce qu'elle dit, mais en prenant acte également de tout ce qui accompagne les discours qui la concernent (paratextes des romans, interviews accordées à la presse et articles à son sujet, péri-texte éditorial, photographies, etc.).

La critique littéraire et l'auditrice de l'émission *Le masque et la plume* esquissent un ethos dont la construction « inachevée » est érigée à partir de « tout ce qui dans l'énonciation discursive contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire [...] autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique⁹ ». Il est frappant de noter que le corps d'Albertine Sarrazin a marqué les esprits avec autant de force que ses écrits sur son corps, à

7. L'essai de Benjamin Lambert, *La cavale. Mémoire d'Albertine* (Paris, Librairie Nizet, 1994), nous semble sur ce point relever plus du commentaire biographique chargé d'effets que de l'analyse du rapport entre un roman et le système pénitentiaire même s'il se propose au départ de voir comment une institution répressive a pu jouer un rôle dans la genèse d'une œuvre.

8. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009 [1975], p. 38.

9. Gilles Declercq, *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1992, p. 48.

un point tel que certains détails dans sa propre formulation n'ont pu être oubliés, comme le montre cette description d'Hervé Bazin qui utilise à deux reprises les termes mêmes de l'auteure (en italique) pour la décrire :

Il suffisait d'ailleurs de la rencontrer une fois pour éprouver cette impression d'étrangeté, d'insolite, de violent provisoire. Petite, *rase-bitume*, comme elle disait, elle remplissait aussitôt de sa vivacité la pièce où elle entrait [...] précédée par ses prunelles, aiguës, incrustées dans la faïence de l'œil, lui-même tout enrobé de mascara, *frangé d'herbe noire*. Je ne sais quoi, avec le cheveu, lui frisait sur la tête et tout, dans son visage, semblait descendre du front, par un long nez, vers la bouche avide aux coins barrés par l'ironie¹⁰.

Ce corps tient un discours sur lui-même, cette voix dit aussi l'amour, la révolte, la fierté, le désir de liberté, l'amitié, l'alcoolisme, le rapport aux hommes, aux femmes, à la famille, aux classes sociales. Elle donne son importance au vol, au délit, à l'argent facile, à la dignité de l'être incarcéré, aux mots et à l'écriture. Ce corps dit aussi l'aspiration radicale et poétique à la liberté volée et non à celle octroyée par le système, il porte une critique des systèmes carcéral et judiciaire. Il mène une charge contre la bourgeoisie, il a ses envolées qui tentent de concurrencer le verbe de l'avocat, il attaque l'aliénation du travail, les gens ordinaires, les femmes qui ne réfléchissent pas (comprendre : qui ne lisent pas). Cet ethos chez Albertine Sarrazin est non seulement *ethos*, soit « caractère » tel que le définit Aristote dans sa *Rhétorique*¹¹ (une image de soi susceptible de faire bonne impression sur un auditoire), mais aussi une construction intérieure au texte, issue de l'intérieur même de ce qui est dit et en fonction de la manière dont le discours est énoncé et profile une « forme dynamique, [qui est] construite par le destinataire à travers le mouvement même de la parole du locuteur¹² ».

Dans les textes d'Albertine Sarrazin, en même temps que se noue cette articulation du corps et du discours, se déploie une échelle de valeurs soumise à une contrainte permanente et double : la discipline carcérale et la discipline sociétale. Tant pour la détenue que pour la cavaleuse ou pour la détenue remise en liberté (peu de temps à chaque

10. Hervé Bazin, « Préface », dans *Albertine Sarrazin. Romans, lettres et poèmes*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. I-II.

11. Aristote, *Rhétorique* I-III (trad. de M. Dufour), Paris, Les Belles Lettres, 1967, 1356a, 4-7.

12. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand-Colin, coll. « U », 2004, p. 204.

fois il faut le dire), les deux pouvoirs ne diffèrent pas l'un de l'autre : la discipline sociétale est d'apparence moins coercitive, mais elle s'avère plus insupportable encore que la discipline qui sévit en prison. La vie en liberté est oppressante et opprimante pour la cavaleuse qui doit se réadapter¹³, résister à la tentation de se « servir » dans une société de consommation en plein développement et tout faire pour ne pas être reprise, mais la vie est aussi accablante pour la détenue libérée « tri-carde » — interdite de séjour dans certaines villes —, contrainte à travailler, à tenir à jour son « carnet de matricule », à pointer régulièrement au commissariat, etc.

Parce qu'il est fondamental pour comprendre le comportement d'Albertine Sarrazin et les raisons de ses longs séjours en prison face à une vie « en liberté » qu'elle ne parvient pas à assumer, c'est ce rapport conflictuel à l'autorité, particulièrement à la discipline qui domine la vie de la détenue, de la cavaleuse et de l'ex-détenue, qu'il faut examiner. Cette conception du pouvoir normalisateur n'est pas sans rappeler le « continuum carcéral » défini et théorisé par Michel Foucault :

Entre la dernière des institutions de « redressement » où on est recueilli pour éviter la prison, et la prison où on est envoyé après une infraction caractérisée, la différence est (et doit être) à peine sensible. Rigoureuse économie qui a pour effet de rendre aussi discret que possible le singulier pouvoir de punir¹⁴.

Tout au long de ses écrits, Albertine Sarrazin suit une sorte de ligne de conduite où certaines valeurs dominant, comme l'orgueil, la liberté, l'individualisme, la fidélité en amitié et en amour ou encore la franchise. Mais cette ligne de conduite intègre aussi un certain pragmatisme qui prend le dessus lorsque la fin en justifie les moyens aussi bien dans la prison (où les codes établis entre les détenues et le système conditionnent de nombreux comportements) qu'en son dehors puisque l'extérieur est encore plus difficile à supporter lorsqu'on n'a connu que l'enfermement. Ainsi, le recours au mensonge, à la manipulation, à l'accommodement matériel et l'acceptation de quelques pratiques avilissantes, même s'ils remettent en cause tel ou tel engagement

13. « La taule me cernait encore : je la retrouvais dans des réflexes, des tressaillements, des sournoiseries et des soumissions dans les gestes. On ne se lave pas du jour au lendemain de plusieurs années de routine chronométrées et de constante dissimulation de soi. Lorsque la carcasse est libérée, l'esprit, qui était jusque-là la seule échappatoire, devient au contraire l'esclave des mécanismes [...] » (A, 52).

14. Michel Foucault, *op. cit.*, p 354.

moral, contribuent à donner quelques contours à une personnalité dès lors plus souvent inscrite dans la normalité que dans l'exceptionnalité.

Et c'est peut-être de cette sorte de compromis, de cette constante négociation entre ce qu'il est possible d'accepter et ce qu'il est possible de réaliser, que provient la suspicion d'un (futur ou probable) conformisme chez Albertine Sarrazin. Au fil de sa lecture, le lecteur constate le piège dans lequel se trouvent l'auteure ex-détenue et la narratrice cavaleuse. Sans projet politique, rivée sur elle-même, sur sa propre survie physique et psychique, la narratrice se retrouve dans un perpétuel entre-deux : les rapports de force dans les deux régimes disciplinaires, celui des cellules et celui de la rue, sont à ce point en sa défaveur qu'il lui est impossible d'être une rebelle ou une « révolutionnaire » radicale, ou de se donner pour telle. Les compromis et les concessions qui rapprochent à chaque fois Albertine Sarrazin d'une certaine norme se lisent, se jouent, se situent sur plusieurs plans (formes de l'expression, sens éthique, philosophie de la liberté, etc.).

Nous en retiendrons deux sur lesquels se fait entendre « comme une voix, associée à la représentation d'un "corps énonçant" historiquement spécifié¹⁵ » : celui de la langue et de son utilisation ; celui de l'instance énonciatrice. Sur ces deux plans, les compromis s'accompagnent d'une scénographie¹⁶ qui, de l'intérieur du texte, établit la validité sociale de l'énonciation selon le mode de prise en charge du récit ou du discours direct. Ils imbriquent l'un dans l'autre un recours valorisant à l'argot, lequel dégage un ethos socialement lié au « milieu » et un dispositif d'écriture qui, par certains procédés, élabore un ethos socialement lié à une élite, à un milieu intellectuel.

La langue d'Albertine Sarrazin est faite de nombreux emprunts. D'abord des emprunts à la langue soutenue par les mots savants et par des choix lexicaux qui révèlent une forte connaissance de la grammaire, du dictionnaire et de la langue littéraire légitime, et indiquent un plaisir d'écrire réel et palpable. L'utilisation du langage se fait le plus souvent de façon amusée, particulièrement dans des situations de communication verbale où paradoxalement elle n'est pas socialement la mieux placée pour donner des leçons. Par exemple, lorsque la narratrice répond à son rédacteur en chef dans *La traversière* : « "Mais vous n'êtes pas ma 'petite pigiste', madame Sarrazin ! Vous êtes ma consœur,

15. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 207.

16. *Ibid.*, p. 190-193.

voyons !” Non, mon cher, je suis votre confrère : je serais votre consœur si vous portiez vous-même des jupons, parlons français, je vous prie... » (T, 213), ou quand elle parle aux inspecteurs de police qui enquêtent sur l’usage de sa voiture dans une affaire alors qu’elle est incarcérée : « [Ces] messieurs, bien obligés de convenir de mon innocence (“Je ne suis pas ubiquiste”, leur ai-je dit pour les faire travailler un peu), m’ont chatouillé savamment la lnette pour que je crache le nom du pilote [...] » (T, 61).

Ensuite, cette langue est faite d’emprunts à l’anglais et mime le « franglais », cette empreinte de l’anglomanie considérée en conjoncture comme déviante ou normale par les partisans d’Étiemble¹⁷ ou par ses détracteurs. Ces emprunts marquent le langage des snobs, de la jeunesse des années 1960, mais aussi la prose de poètes comme Léo Ferré. Albertine Sarrazin baptisera son journal intime « le Times », sa mère « Mother » (T, 15), sa cellule « mon home » (C, 414), et parlera d’une poignée de main échangée avec son avocat en ces termes : « Je réussis mon shake-hand : Maître a de gros doigts, qui d’ordinaire glissent des miens [...] » (C, 384).

Si le snobisme de l’anglais, le français soutenu et châtié ou du latin rattachent ses textes à la mode du bien parler et aux habitudes des élites, c’est néanmoins pour valoriser le sociolecte des classes populaires et d’un groupe particulier de marginaux en proie à des ennuis avec la justice. En cela, les textes d’Albertine Sarrazin se distinguent nettement des autres productions littéraires du moment : l’argot, langue du groupe que la jeune femme a adopté¹⁸, y remplit une triple fonction. L’argot agit comme marqueur d’appartenance à un groupe social circonscrit. Il est ensuite un langage crypté, compris du groupe lui-même en sorte qu’il contribue à assurer sa cohésion et à garantir l’intelligibilité et la confidentialité des propos qui s’échangent entre ses membres (« Écoutez les filles il faut que je me casse. Je n’irai pas une seconde fois aux Assiettes... oui, je vais risquer la belle », C, 67). Enfin,

17. René Étiemble, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964.

18. Dans *L’astragale*, un temps d’adaptation suit la présentation par Julien Sarrazin d’Anne à ses amis et c’est dans sa culture littéraire (populaire) que cette dernière commence par puiser pour s’exprimer : « [...] je ne connaissais pas grand-chose du milieu où Julien m’a introduite : en Centrale, j’ai côtoyé plus de criminelles que d’authentiques truandes. 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, 52).

il possède une utilité littéraire, car il permet de constituer un monde, une *autre* société¹⁹. Dans *La traversière*, la narratrice présente l'argot comme son arme, sa spécificité, sa marque de fabrique en quelque sorte, qui est de même nature et provenance que son art premier, le « casse » : « [Ma] plume à moi, ma plume lyrique, ma plume lyrique taillée dans un barreau se décourage, ma plume argotique, ma pince cambrioleur s'émoustille, si je ne vis pas de celle-là je vivrai de celle-ci » (T, 275-276).

Au long de *L'astragale* et de *La traversière*, la voix narrative offre toujours la même intonation et ne semble présenter ni grands écarts, ni polyphonie. Dans *La cavale*, récit de l'enfermement décrivant celui-ci comme le lieu des tensions, des rapprochements et des querelles entre intérêts collectifs et intérêts individuels, le « je » et le « nous » s'intercalent, se succèdent et brouillent l'énonciation. Nous ne citerons que quelques exemples de cette voix qui se dédouble et de 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-Algériens. À plusieurs reprises, la narratrice utilise une voix intérieure pour dire et expliquer ce qu'elle ne peut faire de vive voix face à ses interlocutrices : ce que lit et comprend le lecteur vient donc en aparté, grâce à l'accès à cette « voix off » que ne peuvent entendre (parce que la narratrice estime qu'elles ne peuvent la comprendre) les principales concernées. La chose est d'autant plus remarquable que la narratrice Annick, manifestement différente de ses codétenues, est celle à qui on demande souvent son avis : « Je préférerais la boucler ou parler d'autre chose que de la prison, mais 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, 25).

Ce procédé met en abîme un propos qui implique par avance une mise en scène de l'écriture jouant sur un double registre : d'une part, le texte qui s'écrit est déjà un dialogue avec le lecteur dont sont exclues les codétenues, d'autre part, la voix de l'auteur fait place à celle de la

19. Dans les années 1960, l'argot, « tout ignoble que soit sa source », fait l'objet d'une attention particulière et sa source, le milieu des truands, nourrira un cinéma qui s'attachera à peindre une « mentalité » qui, contre celle de la bourgeoisie, assumera une franchise décapante pour dire ses vérités à la société. Si avec Albertine Sarrazin, dans le roman, sa transposition est saluée par la critique, au cinéma, il sera le matériau premier des dialogues écrits par Michel Audiard de films devenus depuis cultes (comme *Les tontons flingueurs* de Lautner, en 1963).

narratrice et se confond avec la sienne. Elle autorise ainsi l'émergence d'un ethos d'écrivain qui, « initié » à la culture de la prison, bénéficie aussi d'une culture plus générale lui permettant de juger et de commenter des sujets et des situations d'un point de vue plus informé. Ceci explique des passages où la narratrice réagit à une remarque portant sur un prisonnier guillotiné récemment :

Je ne saurais expliquer à Gina qu'à mon sens, si on se donne la peine de refuser un crime pendant assez longtemps, on finit par s'en innocenter, s'en dissocier ; et que ça, ça change tout. Bien sûr, on vous raccourcit quand même, ce qui prouve bien que la peine de mort est une absurdité, un exemple dont personne ne tient compte et qu'il faut sans cesse recommencer.

— Remarque, à choisir, je préfère ça à la perpète... (C, 25)

Un autre exemple significatif survient lors de l'arrivée d'une détenue algérienne dans le dortoir. Le lecteur est alors renvoyé à un « nous » qui désigne l'ensemble de la chambrée, puis en particulier à l'esprit de ce groupe en proie à la fascination-répulsion de la figure d'altérité qu'est l'Algérienne. On notera l'utilisation du terme injurieux « raton²⁰ » transformée au féminin, puis sa reprise plus loin dans une acception qui s'étend à un être et un statut dans l'univers carcéral :

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.

Pim ! La porte du vestiaire se referme à la volée, quatre pieds montent vers nous, en grinçant... Saintes Maries ! 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. (C, 26)

S'exprime alors un racisme ordinaire exacerbé par la guerre d'Algérie où domine l'image de l'Arabe égorgeur, fourbe, mystérieux et dangereux (« C'est sournois ces gens-là, elle se lève sans prévenir, elle te font une claque... ») que colporte l'idéologie colonialiste depuis le début de la conquête coloniale et à laquelle se rajoute l'image de l'Algérien

20. Ce terme qui, lorsqu'il désigne la femelle du rat, est assez exceptionnel, apparaît au masculin dans son acception injurieuse désignant les « Nord-Africains » vers 1937 selon Alain Rey (dir.) dans *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française* (Paris, Dictionnaires Le Robert, t. III, 2004, [1992 ; 1998], p. 3095). Il est pertinent de relever que « ce sens raciste [qui] a fourni les termes “ratonner” et “ratonnade” à propos d’une expédition punitive, de brutalités envers les Nord-Africains » se fixe vers 1955 toujours selon ce dictionnaire. Nous ajouterons que le terme « Nord-Africains » désigne d'abord et avant tout, en France et depuis longtemps, essentiellement les Algériens !

terroriste (« Toute Algérienne qu'elle est, je lui fous une grosse tête, moi ; je la tue, pour pas qu'elle me retourne un couteau dans le dos deux jours après ») :

Le murmure qui suit est cependant moins respectueux que désappointé : 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 natté, c'est Algérien. C'est une Algérienne : que ce soit Zorah ou une autre n'a aucune importance. (C, 26)

L'emploi du « je » puis du « nous » rend la perception distanciée et ironique²¹ de ce nouvel épisode dans la vie monotone de la chambrée.

L'extrait suivant montre l'incursion de l'actualité politique française au sein de la prison (les négociations secrètes puis assumées du gouvernement gaulliste avec le FLN, la proposition de référendum d'autodétermination aux indigènes, etc.). Il s'agit en fait d'une introduction de l'exceptionnalité du rapport du Français ordinaire à l'Algérien ordinaire. Quand la nouvelle venue s'installe, s'immisce avec elle une suspicion sur ses pouvoirs, sur son hygiène (« Parce que tu sais ils sont tous malades, ... faire attention aux morpions », [C, 28]). Les codétenues réagissent ainsi au culot de la détenue qui demande de l'eau chaude pour faire du café :

[M]ais, 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, 27)

Ce rapport à l'Algérien relève aussi de la norme dans cette période où l'Algérie est encore française, où la guerre est en train de se dérouler et s'est prolongée sur le sol français. Ceci explique que l'exceptionnalité et la normalité du rapport des Français aux Algériens sont soulignées dans deux chapitres de *La cavale*. L'énonciation va, quant à elle, faire basculer le rapport qu'Albertine Sarrazin entretient avec cette question de la norme vers l'exception. Neuf chapitres plus loin, le récit de la vie quotidienne de Fatima et de ses confrontations avec le groupe

21. N'oublions pas que la « Grande Zohra » est le surnom qu'ont donné au général de Gaulle les partisans de l'Algérie française.

mobilise le champ lexical de la guerre d'Algérie. La nouvelle venue n'est toujours pas parvenue à être considérée comme une codétenue ordinaire et la narratrice explique de façon très concrète son statut irrémédiable de paria :

Si je parlais sa langue, je lui expliquerais que ce n'est pas à cause de ses lettres et de ses mandats, ni de ses robes, voyantes mais « vise le tissu, c'est de la bonne came », ni de tout ce qui dans sa personne fait l'envier et se questionner. Mais ces femmes curieuses et intéressées sont, plus encore, sensibles à la couleur de la peau. (C, 102)

Si l'excuse de cette langue qu'elle ne parle pas est le prétexte de cette intrusion de la voix narrative se confiant au lecteur, c'est que cette langue dans laquelle se dit l'explication est d'abord écriture et qu'elle ne lui est pas destinée. La position de la narratrice vis-à-vis de Fatima (qu'elle surnomme, estimant son nom de famille imprononçable, « Fatima Benne basculante ») ne sera pas différente de celle du groupe, même après que le racisme ordinaire aura été expliqué au lecteur : elle ne la défendra pas ; elle mangera de son poulet lorsque l'Algérienne partagera son festin du dimanche avec tout le dortoir qui accepte, car « Après tout, le poulet n'a pas d'odeur » (C, 104) ; comme d'autres, elle se fera tatouer le sein par la jeune femme. En prison, on ne s'aliène pas le groupe même si on réproouve certaines attitudes de ses membres. Du reste, l'ostracisme vis-à-vis de l'Algérienne n'est jamais total puisque l'intérêt, chez les détenues, prend souvent le dessus sur les stéréotypes et les exclusions machinales.

Mais alors que Fatima obtient enfin son transfert vers la prison de Fresnes, transfert dans lequel elle a mis toute son énergie — revendications à coups de scènes et de grands cris auprès de l'infirmière et du médecin de la prison, puis provocation d'un abcès spectaculaire à coups d'aiguille assenés à vif dans une molaire cariée —, la narratrice concède que l'indésirable n'a pas mérité son sort (« au fond ») et décrit au « nous » le départ de l'Algérienne. Ces propos au style direct rapportés entre guillemets reprennent ostensiblement des commentaires de camarades de chambrée avec lesquels la narratrice prend non seulement ses distances en jouant d'ironie (« Nous les honnêtes Français »), mais elle s'en s'exclut en revenant, une ligne plus loin, au « je » et au style direct libre :

Fatima a gagné, elle part à Fresnes se faire faire la croix des vaches qu'elle n'a pas méritée, au fond ; mais sûr que « pour ces gens-là les grands Patrons

ne vont pas prendre tant de précautions : ils vont lui ouvrir sa gueule pourrie en deux coups de bistouri et ça lui apprendra à faire des simagrées. 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, 107)

La dernière phrase de cet extrait repart à la première personne du singulier et exprime en argot poétique l'attachement de la narratrice à une jeune femme à laquelle elle voue une affection proche de la sororité. Cette tendresse, Annick sait l'exprimer aussi autour d'elle dans les conditions d'une promiscuité que la prison impose et qui permet quelquefois de mieux supporter la solitude. Le néologisme «morpignon», accompagné du possessif «mon», construit à partir de morpion (qui renvoie aussi à môme, mioche et pas seulement au parasite) et de mignon, est l'expression de cet attachement. Dans une langue qui place l'Algérienne en miroir, comme une sorte de double, marchant sur un trottoir autre mais similaire au sien (Annick est une ex-prostituée), le terme «raton» est repris cette fois au masculin, dans son acception plus courante (il désigne injurieusement l'Autre), mais son utilisation en tant qu'adjectif l'étend à un espace, la rue, et donne à Fatima un statut qui lui est propre dans l'univers carcéral. Par ce procédé, la narratrice donne une autre dimension à cet ethos fondé sur une scénographie qui la constitue à la fois en fille du «milieu» et en intellectuelle, et la dote d'une identité plurielle, ouverte, brouillée.

Hervé Bazin²², dans sa préface à la publication posthume, chez Pauvert en 1967, des *Romans, lettres et poèmes* d'Albertine Sarrazin, dessine une sorte de cercle des noms par lesquels l'auteure est passée (Anne-Marie, Annick, Albertine, etc.) pour finir par retrouver dans le nom de famille de son mari, «Sarrazin», une identité qui lui ressemblerait enfin en figurant symboliquement un retour aux origines²³. Selon Dominique Maingueneau,

L'œuvre, à travers le monde qu'elle configure dans son texte, réfléchit en les légitimant les conditions de sa propre activité énonciative. De là, le rôle crucial que doit jouer «la scène d'énonciation», qui n'est réductible ni au texte, ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur. L'institution discursive est le mouvement par lequel passent l'un

22. Hervé Bazin, art. cit., p. I.

23. Cette origine arabe de l'Algérienne Albertine Sarrazin est fortement contestée par son biographe Jacques Layani qui soutient quant à lui que la mère biologique de l'écrivain était juive.

dans l'autre, pour s'étayer l'œuvre et ses conditions d'énonciation. Étayage réciproque qui constitue le moteur de l'activité littéraire²⁴.

La première scène d'énonciation chez Albertine Sarrazin étant celle de la prison, nous avons, en suivant les traces de cette construction d'un ethos de truande et d'intellectuelle et de la scénographie qu'elle commande, tenté d'esquisser une paratopie d'auteur qui doit finalement son exception autant à son caractère furtif et spectaculaire qu'à sa complexité sémantique.

24. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 42.