
La référence célinienne dans le roman noir d'après-guerre

L.-F. Céline's stylistic pattern in post-World War II French dark novels

Vincent Berthelier



Pour citer cet article

Vincent Berthelier, « La référence célinienne dans le roman noir d'après-guerre », *Fabula / Les colloques*, « Polar et styles d'époque. Styles du roman policier », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document12587.php>, article mis en ligne le 08 Octobre 2024, consulté le 03 Mai 2025

La référence célinienne dans le roman noir d'après-guerre

L.-F. Céline's stylistic pattern in post-World War II French dark novels

Vincent Berthelier

Cet article trouve son origine dans mes travaux de recherche sur le style des écrivains réactionnaires. En creusant de façon plus large leur univers mental et leur imaginaire, je croisais fréquemment le thème des durs, des truands, du *milieu*, ainsi que des références à des romanciers du gangstérisme comme Albert Simonin ou José Giovanni. En tirant le fil, on s'aperçoit vite que quelque chose se joue dans la littérature réactionnaire d'après-guerre du côté du roman noir — c'est-à-dire à un moment, la Libération, où ce pôle du monde littéraire est fortement perturbé et reconfiguré. Toutefois, ce qui apparaissait était moins des connexions systématiques que des affinités régulières qui appelaient l'élucidation.

Premièrement, il y avait un phénomène historique : plusieurs truands français avaient, certes plus par intérêt matériel que par conviction idéologique, penché du côté de la collaboration (ou pour le dire comme Auguste le Breton : « les anciennes vedettes du mitan s'étaient pour la plupart mouillées avec les Frizous » (le Breton, [1953] 1999, p. 47)). Ensuite, plusieurs collaborateurs plus ou moins actifs se trouvent avoir écrit des polars après la libération : Albert Simonin¹, Michel Audiard (Lhomeau, 2017), Well Allot (dit Julien Guernec, dit François Brigneau, milicien), José Giovanni (Lhomeau, 2013) ou Victor-Marie Lepage (Eibel, 1996). Et troisièmement, indépendamment de leur relation à des malfrats ou de leur implication dans la Collaboration, plusieurs auteurs de polars penchant à droite professaient une grande admiration pour Céline. Outre ceux que je viens de nommer (sauf José Giovanni), on pense à Frédéric Dard et A.D.G. (que je laisserai de côté ici, puisqu'il appartient à une génération et à une séquence historique sensiblement différente) ; mais aussi au disciple et correspondant régulier de Céline, qui s'est essayé brièvement au polar (sans grand succès), Albert Paraz ; et à un ami de Paraz, auteur

¹ Albert Simonin a collaboré à un journal pétainiste (*La France au travail*) et à une brochure de propagande (Coston et Simonin, 1943).

d'auto-fictions et de romans qui empruntent très largement au monde du polar, Alphonse Boudard, l'auteur de *La Métamorphose des cloportes*.

En somme, on fait face à quatre plans qui ne se superposent jamais parfaitement (sauf chez Maurice Raphaël) : le *milieu*, la collaboration, le polar et l'influence de Céline — en d'autres termes, un plan sociologique, un plan politique, un plan littéraire et générique, et un plan stylistique. À défaut de voir ces plans se superposer exactement, j'essayerai de redessiner leurs articulations possibles, en soulignant le rôle qu'y joue la référence célinienne, que j'envisagerai comme point de contact entre la littérature populaire de grande diffusion et la littérature reconnue symboliquement.

Polar et collabos

Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux ont déjà fait remarquer que l'édition populaire (qui inclut le polar, mais aussi la science-fiction) était « un havre peu regardant pour des auteurs compromis pendant les années de collaboration, protégés par des pseudonymes » (Artiaga et Letourneux, 2022). S'ils se sont surtout intéressés aux cas d'anciens collabos belges devenus écrivains pour de gros éditeurs français, je pourrais faire le même constat à propos de José Giovanni (pseudonyme de Joseph Damiani), de Victor Lepage (alias Maurice Raphaël, Ange Bastiani, etc.), ou encore de Julien Guernec, alias François Brigneau (deux pseudonymes d'Emmanuel ou Well Allot). Seulement, on ne peut pas s'en tenir à une explication par l'anonymat. Michel Audiard ou Albert Simonin, qui ont tous deux publié des textes condamnables sous l'Occupation, mais restés confidentiels, encouraient peu de risques et ont d'ailleurs écrit des polars sous leurs vrais noms (Audiard, 1950 ; Simonin, [1953] 2000).

L'écriture de polars représente une activité sinon lucrative, du moins alimentaire, pour des individus qui n'ont pas (ou plus) de situation : anciens prisonniers, pour faits de collaboration ou de droit commun (ou les deux), mais de manière plus générale, individus instruits mais venant d'un milieu modeste, et qui après la Libération vivent de petits boulots. Julien Guernec travaille dans une fabrique (Brigneau, [1966] 1985, p. 11), Albert Simonin a été taxi et typographe. Certains pratiquent le « rewriting » (Paraz, 1948, p. 205), les piges (Brigneau, [1966] 1985, p. 51), la traduction et, s'il faut en croire telle fiction de Maurice Raphaël, le roman sentimental :

Dans la maison en question, on ne travaillait même plus à la ligne, mais au poids. On refillait ses manuscrits au kilo. C'était vérifié sur la balance. Un kil d'amour, de serments éternels, de beusers passionnés et de folles étreintes... à faire rêver un brigadier de gendarmerie. Il n'y a pas à dire, j'avais la manière, le style, le petit

doigt relevé et la bouche en cul de poule. Je débitais l'eau de rose en gros, jamais au détail. Quand on court à la ligne on voit tout de suite grand. (Raphaël, 2004)

En somme, le polar n'est pas un genre propre aux collabos (ouf!), mais semble plutôt faire partie du champ d'activités d'un genre de nouveau prolétariat des lettres, où évolueraient des individus de classe populaire, qui ont une instruction sans être diplômés (Audiard, Simonin), des autodidactes qui ont côtoyé le milieu (Auguste le Breton, Fernand Trignol) ou qui, quand ils sont diplômés, ont vu leur position sociale rétrograder à cause de leurs faits de collaboration (Raphaël). Il faudrait, pour cerner avec plus d'exactitude un tel prolétariat des lettres faire une analyse de correspondances à la manière de (Sapiro, 1999), mais pour les auteurs de la période 1945-1960.

Le style du polar

Le style des romans noirs français produits au cours de la décennie 1950 est généralement argotique (pas toujours, Giovanni évite l'argot) et oralisé ; mais plus précisément il obéit à une sorte de patron stylistique inspiré des romanciers anglo-saxons, adapté au français et enrichi. Ce patron est caractérisé avant tout par l'hyperbole et par l'expression de l'intensité et du haut degré, dont je donnerai ici quelques exemples :

- « Une gueule comme la tienne, mon pauvre chéri, on n'en trouve que dans les cauchemars à grand spectacle... Tu sais, de ceux qu'on fait quand on a forcé sur le mauvais picrate... » *Messieurs les hommes* (1955), dans (Dard, 2010, p. 762).
- « Un genre de robe à détrancher un cureton de son confessionnal. » (le Breton, [1953] 1999, p. 39).
- « sa maladie de foie lui remonta aux pommettes avec des verts à faire rêver Cézanne. » (Audiard, 1950, p. 15)
- « un coup de vase comme ça, c'est aussi rare qu'à Soissons. » (Guernec, 1951, p. 84)
- « [...] lorsque la musaraigne au Sicilien s'était fait faire une coupe de cheveux un peu poussée, je n'étais pas à des kilomètres du salon de coiffure. » (Bastiani, 1954, p. 13) (où il y a en outre un trope métonymique, la cause pour la conséquence).

En somme, le style du polar déploie un arsenal stylistique pour connoter la violence, tout en la mettant à distance de façon ludique (encore une fois, José Giovanni n'emploie pas cette gamme stylistique-là et sort assez nettement du lot — peut-être parce qu'il est le seul à encore idéaliser l'univers des truands).

Dans ce mélange entre thématique sociale noire, violence et écriture ludique, on verrait volontiers des affinités avec la manière d'écrire de Céline. Pourtant, si l'on entre dans le détail, on ne trouvera guère de référence à Céline lui-même dans cette première vague de romans noirs, à l'exception très notable d'Albert Paraz, devenu l'ami de Céline avant-guerre et l'un de ses plus virulents défenseurs après (avec son pamphlet *Le Gala des vaches* de 1948). À côté de ses pamphlets et de ses romans, Paraz publie chez un éditeur populaire de l'époque (André Martel²) trois romans noirs mettant en scène le même héros : *Une fille du tonnerre*, *Petrouchka* (qui en est la suite) et *Schproum à Casa* (Paraz, 1952 ; Paraz, 1953 ; Paraz, 1956). Le premier est accompagné d'un glossaire argotique en fin de volume, qui comprend deux références à Céline (la première à *Guignol's band*, la seconde à *Bagatelles*). Quant à *Schproum à Casa*, le livre se termine par la phrase : « Le reste, comme dit Ferdinand, c'est l'infini à la portée des caniches. » (Paraz, 1956, p. 221). En revanche, l'argot d'Afrique du Nord n'est pas emprunté à Céline, mais à Alphonse Boudard, qui n'a encore rien écrit à l'époque mais « dont le nom sera bientôt aussi connu que celui de Le Breton et de Simonin » (Paraz, 1956). À l'exception de Paraz, donc, il n'est pas question de Céline.

Céline tout de même

Pourtant, parmi les auteurs susmentionnés, plusieurs affirment que la lecture de Céline fut déterminante — mais ils l'affirment plus tard, après le retour de Céline sur la scène littéraire : pour Michel Audiard, c'est grâce à Céline qu'il s'est senti autorisé à écrire (1969b). En 1971, Audiard a même acheté une librairie qu'il consacre uniquement à Céline, en vendant des pièces rares fournies par Lucette Destouches (Lombard, 2017, p. 44-45). Céline « a déclenché » Frédéric Dard (1988). *Le Voyage* a laissé Albert Simonin « pantelant », tout autant que *Mort à crédit* (alors même que la critique avait boudé ce roman) (1969b). Enfin, pour Alphonse Boudard, qui l'a lu en prison, Céline lui a fait voir que la littérature n'était pas une chose fermée, et qu'on ne peut, après lui, plus écrire de la même manière (1969a) et (Boudard et d'Azay, 1998).

² Cet éditeur commercialise les romans de Paraz en mettant en avant leur anti-conformisme : les références céliniennes de Paraz représentent donc une possible valeur ajoutée par rapport aux romans noirs standards.

Il y a toutefois une lecture bien plus rarement évoquée (sauf par Boudard, qui, dans cette bande, est politiquement irréprochable), qui est celle des pamphlets. Or, il est très improbable que des lecteurs qui ont évolué dans des milieux collaborationnistes sous l'Occupation aient pu rater un best-seller comme *Bagatelles pour un massacre* (outre les indices proprement littéraires).³

Ainsi, on sait par témoignage que la lecture de Céline a compté dans la formation littéraire globale de ces écrivains (pas tous : aucune trace chez Giovanni, le Breton ou Trignol) ; mais cela ne nous dit pas pour autant à quel point elle a compté dans la formation de leur style. On pourrait s'en tenir à une considération générale, proche de leurs déclarations, à savoir que Céline a représenté pour eux un modèle libérateur, grâce auquel ils se sont sentis autorisés à écrire des livres en argot ou en langue parlée, à écrire comme ça leur venait. Et certes, l'écriture du polar les dispense d'écrire dans une langue littéraire impeccable et gourmée. Sauf que, bien évidemment, le style qu'ils emploient quand ils font des polars n'est pas un style naturel, qui correspondrait à leur manière de parler spontanée. C'est un style qui a ses normes, et qui suit un patron stylistique particulier, autant que la langue littéraire Gallimard.

Le deuxième écueil à éviter, c'est d'accorder trop d'importance aux clins-d'œil et aux citations. C'est ce qui m'a incité notamment à écarter de cette étude A.D.G., qui continue d'écrire ses romans des années 1970-1980 à la manière des premiers « Série noire » français, argotiques et forts en gueule, mais chez qui Céline relève davantage de la *référence* (par exemple avec le titre *Cradoque's band*, calqué sur *Guignol's band*) que de *l'influence* (Philippe, 2016). Même remarque à propos de San-Antonio : Céline est l'un des auteurs les plus cités par Frédéric Dard avec Rabelais (Rullier-Theuret, 2004). Cela ne doit pas pour autant nous mener à surestimer l'influence de Céline, même si l'emploi d'un néo-argot purement écrit et inventé peut lui être rattaché. Toujours dans les clins-d'œil, le titre du roman de Michel Audiard, *La Nuit, le jour et toutes les autres nuits* (1978), fait écho à *Voyage au bout de la nuit*, dont Maurice Raphaël déforme la première phrase au début d'*Ainsi soit-il* : « Ça a commencé, ou plutôt, ça a fini comme ça. » (Raphaël, 2004, p. 23).

Néanmoins, de même que dans le matérialisme dialectique, la quantité se change en qualité, de même la multiplication de références céliniennes, même quand ce sont de simples clins-d'œil, finit par donner un aspect célinien à la prose dans son ensemble. À partir d'ici, je m'intéresserai plus spécifiquement à quatre auteurs : Raphaël, Audiard, Guernec et Boudard.

³ Par exemple, Guernec-Brigneau ne mentionne pas l'influence Céline, mais il est difficile d'imaginer cet ami de Lucien Combelle et correspondant d'Albert Paraz (Brigneau, [1966] 1985, p. 170) ignorer l'œuvre de Céline.

Si *La Métamorphose des cloportes* (1962) d'Alphonse Boudard est un peu à part, en ceci qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un polar, mais plutôt d'une auto-fiction, tout son univers demeure un univers de polar (truanderie, prostitution, histoires de trafics sous l'Occupation). Le roman détourne certaines formules de *D'un château l'autre* (1957). « L'outrage aux mœurs, polope ! Articles 282, 285, 287, 289, 290 du Code pénal. Pour ma poire, si je déconne » (Boudard, 1962, p. 167) rappelle « l'article 75 » (*passim*, au cul/prose/derge/trouf, selon) que Céline invoque *ad libitum* pour se dépeindre en paria de l'Épuration. Aux « mêmes "quatre cents coups" » (Céline, 1974, p. 286) qui ravagent le train pour « Siegmaringen » répond la « même-gagne-pain » (Boudard, 1962, p. 191) du maquereau Omar le boiteux, selon le même procédé célinien de composition de nouveaux lemmes par pure juxtaposition.

On y rencontre aussi les mêmes commentaires métatextuels sous forme d'excuse : « Ça me fait penser que je vous ai laissés en plan lorsque le dab me parlait d'Elvire⁴ » (Boudard, 1962, p. 214), qui reprend les innombrables « je vous oubliais » et les interventions narratoriales métalectiques : « je vous ai laissé sur le palier... » (Céline, 1974, p. 173). On peut enfin évoquer le personnage d'Edmond Clancul dans *La Métamorphose des cloportes*, dont le nom est tiré directement du lexique célinien (Paraz, 1948, p. 111-113).

Chez Julien Guernec, le livre qui nous intéresse s'intitule *Les Propos de Coco-bel-œil*, paru en 1947. L'ensemble du livre est écrit dans un style simplement oralisé, pour raconter les aventures de Coco et ses amis, ouvriers communistes et anciens résistants qui se font embobiner par le PCF. Les *Propos de Coco* sont donc avant tout le produit d'une démarche politique (encouragée par Pierre Boutang) ; et c'est par nécessité que Guernec s'est tourné vers des activités d'écriture plus alimentaires, parmi lesquelles le roman noir⁵. En revanche les *Propos* se clôturent sur une vision apocalyptique de Coco, qui rappelle thématiquement autant que stylistiquement certains passages des pamphlets céliniens, par leur versatilité syntaxique et énonciative, la fusion dans un même bloc phrastique ou « phrase rythmique » (Rouayrenc, 1994, p. 101-118) de toutes les propositions :

Combat farouche. Mêlée superbe. Corps à corps gigantesque. Les ruscoffs remplaceront les chleuhs de Concarneau à l'Alaska. Les bicots découperont l'infidèle en rondelles pour en faire des croissants. [...] Et puis alors, partout, en vrac, en grappes, tous les Ricains, du Nord, du Sud et du milieu, tous les Peaux-Rouges, les Indiens Sioux, les Algonquins, [...] les Zoulous, les Moujiks, les Lapons,

⁴ On trouve aussi au début d'un roman postérieur : « Il faut que je vous ramène, mille excuses, au ballon, n'est-ce pas... », où la métalepse est renforcée par le double sens. « Ramener au ballon » peut s'entendre au propre, pour « reconduire en prison » (Boudard, 1980, p. 13).

⁵ Voir cependant (Brigneau, [1966] 1985, p. 137), où il explique qu'il lui plaît de retrouver, grâce au polar, la langue parlée, quoiqu'il se fasse peu d'illusion sur la qualité réelle de ses romans.

les Levantins, les Youdis, tous les marchands de cacahuètes [sic], de cartes postales et de tapis, en smala [...] sans nous oublier, bien sûr, franchecailles de mon cœur, vous voudriez pas quand même, vous perdrez rien, pas une bouchée, pas plus ce coup-ci que les autres, toujours aux loges pour la frottée, fiers gaulois à tête ronde [...] on va s'en payer, je l'assure, tous en pagaille, les auverploums avec le Honduras, Jouy-en-Josas avec les Thibétins, allez-y, allons-y, j'y vas, crève, taille, tranche, découpe ma poule, farcis-lui l'oignon à l'atome, bouffe-lui les tripes, çui-là c'est ton pote, çui-là on sait pas, flingue-les tous les deux [...] jusqu'à ce qu'un jour tout craque, et pète, se crevasse, bouillonne, jaillisse, et gicle dans un ciel noir de nuit et qu'on dingue, les uns et les autres, sans espoir, sans fin possible, sans fin jamais, on le mérite, on est vraiment trop cons. (Guerneq, 1947, p. 136-137)

Victor Lepage a publié ses livres aux ambitions plus littéraires sous le pseudonyme de Maurice Raphaël. Ces livres déploient des styles très variés, mais le premier, *Ainsi soit-il*, emprunte très nettement à Céline :

Qui parle de littérature noire ? Quels impénitents plaisantins, quels fieffés punais ? Où ça la littérature noire ?... ce ramassis d'étrons douceâtres, mielleux, pâte à guimauve, pastille de menthe, esquimaux, boîtes-surprises qui surprennent personne. [...] Les seuls écrivains noirs que je connaisse et salue sont ceux qui, anonymes, furtifs, clandestins, calligraphient « Merde pour celui qui le lit » dans les pissotières, chiottes de gare, de caserne ou de bistrot. C'est tout. C'est pas varié, vous dites ?... et vous, vous êtes variés ?... et la vie ? [...] L'académie des inscriptions et belles lettres, la seule vraie, c'est l'ensemble de toutes les sentines de France et de Navarre. Littérature sur zinc, ardoise, faïence. Virgules amoureusement tracées d'un index assuré, préalablement enduit de fiente, à eux le prix, les palmes, la médaille, les lauriers, le reste, connais pas... blablabla... troufignolage et coquecigrues de constipés et d'onanistes. Ne nous occupons pas d'autre chose, laissons les quarante zéros du quai Conti jouer à main chaude et à tutu-panpan, les noirs qui s'amusent à maman-fait-moi-peur, se satisfaire dans leurs culottes breneuses, tous sur le même rang, ils se valent. [...] Ce n'est pas de l'explosif, c'est du pétard de foire, du peut, peut, du pet, pet ! Vous ne prenez tout de même pas le pétomane pour l'homme atomique ? (Raphaël, 2004, p. 64-65)

Ce passage métalittéraire⁶ et scatologique est, dans son contenu, une réécriture de *Bagatelles*, et il s'inspire aussi des pamphlets pour sa forme : le « peut, peut » est emprunté directement au « peutt-peutt » des *Beaux draps* (Céline, 1941, p. 58 et passim), où il exprime le style snob et efféminé. On reconnaît également l'énonciation agressive des pamphlets : modalités jussives et interrogatives, phrases nominales, appositions qui jugent d'un trait, dialogisme (« vous dites ?... et vous,

⁶ On trouvera un passage de la même eau dans *La Métamorphose des cloportes*, au moment où le héros s'inflige la lecture d'Alain Robbe-Grillet : « L'objectivité, la distanciation ! Table rase des significations pré-établies ! Déconditionnement ! Ambiguïté des micro-tendances ! [...] Que je reste pas le buté borné bovidé, incapable de saisir les finesses avant-gardistes. Je jette un œil bien sûr. Meuh ! je fais... J'entrave absolument pouic. Trois quatre pages d'Alain Froc-Mouillé ! Oh ! soupir ! Accablement ! » (Boudard, 1962, p. 205)

vous êtes variés ? »), les changements de voix, le lexique : « blablabla... », « punais » (tiré de *Mort à Crédit*), les antépositions d'adjectifs.

Les antépositions d'adjectifs se retrouvent chez Audiard ou Boudard : « l'impuni monstre » (Audiard, 1978, p. 154), qui désigne justement l'écrivain de Meudon, « les autres paumés pochards glavioteux », « un miteux rade » (Boudard, 1962, p. 220 et 222).

Quant aux fameux points de suspension, on les retrouve surtout chez Audiard et Boudard :

C'est vrai que j'ai tendance. Mais je suis obligé d'entretenir, de souffler sur les braises... des fois que ça s'éteigne... surtout dans mon métier... à filmer drôle, à faire dans l'amusant, dans le burlesque, on se laisserait facilement aller à l'oubli... Au pardon même, voyez pas ?... D'ailleurs, malgré ses ronchonneries, elle « entretient » aussi, la mahousse, mais à sa façon, davantage pluraliste. Question de genre.

— Ils n'ont pas été plus lopes avec Myrette qu'avec les autres !... répond-elle. Où tu vois une différence ?... Pas plus à ce moment-là qu'après, ni qu'avant !... Au Golgotha, tiens par exemple, tu crois qu'ils ont été choucards ?... Et au bûcher de Rouen ?... Et au mont Valérien ?... Et à Katyn ?... Et rue Lauriston ?... Et à Buchenwald ?... Et à Prague ?... Et à Santiago ?... Merde ! On croirait que tu débarques !...

Voyez, son genre, c'est ça. Embrouilleuse à l'excès, je trouve. Elle roule tellement, des fois j'arrive pas à suivre. J'étais venu pour causer de Myrette et nous voilà à Santiago, chez les singes. (Audiard, 1978, p. 31-32)

Ils jouent le même rôle prosodique, servant pour le dire vite à accentuer les pauses entre les éléments d'une proposition, et à estomper les ruptures de souffle entre les propositions. Maurice Raphaël les évoque plutôt comme une coquetterie littéraire (et un moyen commode de tirer à la ligne) :

On s'aperçoit de l'importance du vocabulaire, de chaque mot, d'une apostrophe, d'un point virgule, d'un guillemet... et les points de suspension, nom de Dieu ! Les points de suspension, ça fait tellement détaché, si distingué, infiniment Régence et ça gagne à chaque coup un sacré coin de terrain. (Raphaël, 2004)

En somme, ces quatre écrivains, Guernec, Raphaël, Boudard et Audiard, ont acclimaté dans leurs écrits un style argotique – mais dont l'argot est une composante relativement secondaire – et oralisé – mais qui ne se réduit ni aux conventions graphiques signalant sommairement l'oralité (suppression du *ne* dans les négations, apocopes, syncopes et aphérèses), ni à la sélection de traits propres à la langue parlée. Ce style est, pour le dire plus simplement, célinien. Si les années d'entre-deux-guerres ont vu l'émergence d'un patron stylistique de prose

romanesque oralisée (dont Céline incarne une variante), on pourrait dire que dans les années d'après-guerre, et du vivant même de Céline, s'est élaborée un sous-patron stylistique célinien, ayant une semblable force expressive : véhémence, virulence, hystérie, haine, etc. Le désespoir aigri de Maurice Raphaël, le désarroi apocalyptique de Guernec, la rancœur vindicative de Boudard, la nostalgie rancunière d'Audiard ont trouvé dans cette écriture une manière de porte-voix.

Pourtant, ce n'est pas le style qu'ils emploient pour écrire leurs polars. Boulard raconte qu'il avait commencé à écrire des « Série noire » en argot, mais qu'il s'est ravisé parce qu'il ne se sentait pas le talent de Simonin et le Breton, et que *La Métamorphose des cloportes* (justement plus tardif) fut écrit comme « l'envers d'une Série noire » (Boudard et d'Azay, 1998, p. 128-129). Maurice Raphaël écrit en prose célinienne pour se lancer en littérature avec *Ainsi soit-il*, qui est un essai littéraire parmi d'autres (*Claquemur, Feu et flammes*), avant de se rabattre, faute de succès (Mesplède et Schleret, 1996, p. 39), sur le polar. Audiard fait du Céline dans ses ouvrages tardifs, après avoir accédé à la notoriété grâce au polar (écrit ou filmé). C'est une sorte d'entrée tardive dans la littérature de grand style. Quant à Guernec, *Les Propos de Coco bel-œil* semblent avoir eu un certain succès de librairie. Il faut les envisager comme une poursuite de ses activités de journaliste collabo (Allot, 1944a ; Allot, 1944b), une sorte de queue de comète des pamphlets de Céline, qu'il abandonne ensuite pour devenir à plein temps journaliste, puis fondateur et idéologue du Front national. Et si Frédéric Dard ou Albert Simonin ne font pas du Céline, c'est peut-être parce qu'ils se sentent écrasés par leur propre image d'écrivains à succès, mais auteurs de « paralittérature » (Rullier-Theuret, 2004).



En un mot, nous avons affaire à une *nébuleuse* d'auteurs, qui se vivent comme les perdants de la Libération (à plus ou moins juste titre, et à la suite d'attitudes différentes sous l'Occupation). C'est ce qui explique le sentiment de proximité avec Céline, y compris celui des pamphlets. Ils font des tentatives littéraires, à différents moments de leur vie. Le polar constitue pour eux une ressource matérielle, ou une voie de lancement.

Ils ont une conception commune de la littérature, anti-académique. Céline, c'est donc leur image de la grande littérature qui n'a pas perdu sa base populaire. Alors même que Céline est un écrivain canonisé, il ouvre des perspectives littéraires à ces auteurs hors cénacle ; à l'inverse, le succès de Simonin et le Breton semble surtout inhiber (même *a posteriori*) l'écriture du roman noir. On voit bien que le style argotique et *hardboiled* du polar est aussi un patron stylistique contraignant, dans lequel ces auteurs se coulent avec plus ou moins de brio et de créativité. À l'inverse,

Céline et le style célinien représentent la passerelle la plus envisageable pour passer de la littérature dite populaire vers la grande littérature

BIBLIOGRAPHIE

- Allot Well, « Moi-Mézigue de la Mouff », *Révolution nationale*, 17 juin 1944a, p. 6.
- Allot Well, « La pipe la plus tranquille de la journée », *Révolution nationale*, 15 juillet 1944b, p. 8.
- Artiaga Loïc et Matthieu Letourneux, *Aux origines de la pop culture : le Fleuve noir et les Presses de la Cité au cœur du transmédia à la française, 1945-1990*, Paris, La Découverte, 2022.
- Audiard Michel, *Méfiez-vous des blondes*, Paris, Fleuve Noir, coll. « Spécial police », 1950.
- Audiard Michel, *La Nuit, le jour et toutes les autres nuits*, Paris, Denoël, 1978.
- Bastiani Ange, *Arrête ton char, Ben Hur!*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1954.
- Boudard Alphonse, *La Métamorphose des cloportes*, Paris, Plon, 1962.
- Boudard Alphonse, *Le Banquet des Léopards*, Paris, La Table ronde, 1980.
- Boudard Alphonse et Lucien d'Azay, *Contre-enquête*, Paris, R. Laffont, 1998.
- le Breton Auguste, *Du rififi chez les hommes* (1953), Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 1999.
- Brigneau François, *Mon après-guerre* (1966), Paris, Les éditions de Présent, 1985.
- Céline Louis-Ferdinand, *Les Beaux Draps*, Paris, Denoël, 1941.
- Céline Louis-Ferdinand, *Romans*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, t. II.
- Coston Henry et Albert Simonin, *Le Bourrage de crâne. Comment la presse trompait l'opinion*, Paris, C. A. D., 1943.
- Dard Frédéric, *San-Antonio*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 2010, t. 2.
- Eibel Alfred, « Ange Bastiani ou démon », *Le Matricule des Anges*, no 16, juin 1996 (en ligne : https://lmda.net/1996-06-mat01631-ange_bastiani?debut_articles=%40978).
- Guerneq Julien, *Les Propos de Coco-bel-œil : chroniques en langue parlée*, Paris, Froissart, 1947.
- Guerneq Julien, *Paul Monopol*, Paris, Froissart, coll. « À la page », 1951.
- Lhomeau Franck, « Le passé tous risques de José Giovanni. Conversation avec Bertrand Tavernier », *Temps noir*, no 16, 2013, p. 63-82.
- Lhomeau Franck, « La vérité sur l'affaire Audiard », *Temps noir*, no 20, 2017, p. 200-311.
- Lombard Philippe, *Le Paris de Michel Audiard*, Paris, Parigramme, 2017.
- Mesplède Claude et Jean-Jacques Schleret, *Les auteurs de la Série noire*, Nantes, Joseph K., 1996.
- Paraz Albert, *Le Gala des vaches*, Paris, L'Élan, 1948.
- Paraz Albert, *Une fille du tonnerre*, Givors, A. Martel, 1952.

Paraz Albert, *Petrouchka*, Givors, A. Martel, 1953.

Paraz Albert, *Schproum à Casa*, Givors, A. Martel, 1956.

Philippe Gilles, *French style : l'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2016.

Raphaël Maurice, *Ainsi soit-il suivi de Claquemur*, Paris, La Musardine, coll. « Lectures amoureuses », 2004.

Rouayrenc Catherine, « *C'est mon secret* » : la technique de l'écriture « populaire » dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*, Tusson, Du Lérot, coll. « Céline. Études », 1994.

Rullier-Theuret Françoise, « "Proust, Céline, Cohen et moi" ou San-Antonio et l'histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, no 1, 2004, p. 189-207.

Sapiro Gisèle, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 1999.

Simonin Albert, *Touchez pas au grisbi !* (1953), Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 2000.

« D'un Céline l'autre : 2e partie », dans l'émission *Bibliothèque de poche*, 2e chaîne, 18 mai 1969a.

« Que lisent les scénaristes de film policier ? », dans l'émission *Bibliothèque de poche*, 2e chaîne, 12 août 1969b.

« Frédéric Dard », dans l'émission *À voix nue*, no 2, France Culture, 11 octobre 1988.

PLAN

- [Polar et collabos](#)
- [Le style du polar](#)
- [Céline tout de même](#)

AUTEUR

Vincent Berthelier

[Voir ses autres contributions](#)

vincent.berthelier@u-paris.fr, Université Paris Cité