

# Touchez pas au grisbi, «touchez pas à l’argot!»: Simonin dialoguiste de lui-même

par Irene Zanut\*

## Abstract

In recent years, new fields of inquiry have opened up for *argotologies*: in fact, films also bear witness to “the evolution of *argot*”, as theorized by Goudailler (2006). The case of *Touchez pas au grisbi* (1954) seems very interesting, since the dialogue writer of this *cult*, Albert Simonin, is the author of the homonymous work which inspired Jacques Becker. A great *connoisseur* of the life of the *milieu*, Simonin works with the filmmaker on the adaptation of the first book of the trilogy dedicated to Max le menteur, a prototype of the French gangster which marks a new stage for the detective genre. The writer takes up the challenge of transposing a “hyper-argotisant” text (François, 1975) by adopting some “procédés d’intégration stylistique” (Sourdou 2006) which prove even more effective than the means which he used to familiarize the readers of his novel with the language of the *milieu*.

*Keywords*: Simonin, Becker, Argot, Grisbi.

## I

### Introduction

Depuis quelques années, de nouveaux champs d’enquête s’ouvrent pour les «argotologues», les spécialistes de la discipline fondée par Denise François-Geiger. Si cette savante avait déjà emphasized le support que la littérature offre pour retracer les vicissitudes des argots (François-Geiger, 1975), le grand écran s’avère être un terrain non moins fécond pour les passionnés de la langue verte; car les films témoignent eux aussi de l’évolution de l’argot, comme l’a démontré Goudailler (2006). Or, le cas de *Touchez pas au Grisbi* (1954) s’avère d’autant plus intéressant que le dialoguiste de ce film culte, Albert Simonin, est l’auteur de l’œuvre homonyme qui a inspiré Jacques Becker. Lauréat du Prix des Deux Magots en 1953, grand connaisseur de la langue et de la vie du *milieu* grâce à son activité de chauffeur de taxi nocturne, Simonin travaille avec Maurice Griffe et le cinéaste à l’adaptation cinématographique du premier volet de la trilogie de Max-le-Menteur, un véritable prototype du «truand à la française» qui marque une nouvelle étape pour le genre policier (Andrieux, 2018, p. 188). Deux questions principales se posent: en premier lieu, la problématique du «travail» (Vanoye, 2011, p. 7) et de transfert intersémiotique qui s’opère lors du passage du livre au film et des solutions que les scénaristes adoptent

\* Università degli Studi di Macerata; irene.zanut@unimc.it.

pour la réussite de ce projet; deuxièmement (et c'est là l'aspect qui nous intéresse le plus), la question de déterminer quelle est la place du français non-standard dans une œuvre issue d'un «argotier extrémiste» (François, 1975, p. 527) tel que Simonin.

Comme le soulignent les critiques (Vernet, 2007; Pillard, 2014; Andrieux, 2018), l'ouvrage de Simonin (dont le titre, au grand écran, perd le point d'exclamation final) opère une véritable révolution au sein de la littérature ainsi que du cinéma français, qui, jusqu'à ce moment-là, avaient offert au grand public les prémices du *hard-boiled* américain. En effet, le roman marque un tournant dans la «Série noire», la collection fondée par Marcel Duhamel en 1945 qui, jusqu'à ce moment-là, s'était nourrie de traductions de Dashiell Hammett et de Raymond Chandler, pour ne citer que deux noms. Quant à Becker, le cinéaste rompt avec les conventions du *noir* hollywoodien à la John Houston pour affirmer une esthétique sensiblement différente: comme le souligne Pillard, les deux versions de *Touchez pas au grisbi!* parviennent à «reterritorialiser» le genre policier par l'affirmation du «polar à la française», catégorie inédite qui propose une «immersion dans l'univers du milieu parisien» tout en récupérant quelques clichés des films gangsters américains des années 30 (Pillard, 2014, p. 80). Un véritable lien de filiation entre le livre et le film s'esquisse dès la bande annonce: en témoigne l'exhibition de la couverture du roman, qui figure en ouverture de celle-ci; mais l'attestent également les didascalies accompagnant les scènes que Becker a choisies pour donner un avant-goût des temps forts de l'histoire. Tous les ingrédients que Duhamel avait énumérés dans la «recette» de la «Série Noire» y sont évoqués:

Alors il reste de l'action, de l'angoisse, de la violence – sous toutes ses formes et particulièrement les plus honnies – du tabassage et du massacre. Comme dans les bons films, les états d'âme se traduisent par des gestes, et les lecteurs friands de littérature introspective devront se livrer à la gymnastique inverse. Il y a aussi de l'amour – préférablement bestial – de la passion désordonnée, de la haine sans merci. Bref, notre but est fort simple: vous empêcher de dormir<sup>1</sup>.

En fait, si les deux ouvrages se fixent le but de restituer le «pittoresque» du monde de la pègre, un problème majeur se pose dès le début du projet de l'adaptation: à savoir, «ramener l'argot à un niveau compréhensible à la volée» sans avoir recours à des sous-titres ou à des cartons explicatifs – hypothèse qui, comme le souligne Vernet (2007, p. 2), avait été sérieusement envisagée, vu que l'ouvrage de Simonin peut être justement considéré comme un texte «hyper-argotisant», pour reprendre une définition que Denise Françoise (1975, p. 12) appliquait à la *Lettre ouverte aux voyous*. Or, le succès du film, qui fait écho au million de copies vendues du roman, est là pour témoigner d'une réussite éclatante. Car, dans la version cinématographique, les contenus du livre «ont globalement été rendus plus accessibles» et la «domestication» de la langue de Simonin a abouti à un français qui ne conserve que les argotismes «les plus compréhensibles» tout en les employant «de manière beaucoup plus parcimonieuse», comme le note Andrieux (2018, p. 198). Mais, au fait, de quel type d'argot s'agit-il précisément? Et quelles transformations a-t-il subies suite au «travail» de l'adaptation cinématographique?

Pour répondre à cette question, il conviendra avant tout de revenir brièvement sur la question de l'argot – ou mieux, des *argots*, au pluriel, comme le remarquait François-Geiger (1989, pp. 84-5) en insistant sur la nécessité d'« admettre une extension de sens » capable d'échapper à une réduction du concept d'argot au « langage des malfaiteurs ». S'il faut admettre, avec la linguiste, l'existence de plusieurs types d'argot (et donc, de plusieurs acceptions du mot) à côté de l'« argot classique » (c'est-à-dire, l'argot des truands), il est également important de rappeler que, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, langue populaire et argot deviennent « difficilement distinguables » comme le met en évidence Gadet (1992, p. 102). Ce mélange semble s'accroître dans les années 1950, période où l'argot, loin d'être l'apanage exclusif des « hommes » du *mitan*, est justement en train de se populariser. La lexicographie semble elle aussi enregistrer ce phénomène : il suffira de rappeler que le *Dictionnaire de l'argot moderne* de Sandry et Carrère, ouvrage paru dans la même année de publication de *Touchez pas au Gristbi!*, se proposait justement de « répertorier les termes d'argot spécifiquement modernes » tout en les distinguant des expressions appartenant à l'« argot du milieu » (Sandry, Carrère 1953, p. 7). Cela dit, il faut quand même souligner que l'intérêt pour l'argot en tant que « langue de la pègre » était encore très fort à l'époque de Simonin : l'atteste un classique tel *La vie étrange de l'argot* de Chautard (1932), qui se propose un glossaire de la vie des malfrats dès leur naissance jusqu'à la mort ; mais on se souviendra également que la troisième édition de *L'Argot du « Milieu »* de Lacassagne et de Devaux date justement de 1948.

Quant à Simonin, les critiques ont déjà insisté sur l'amour que l'auteur portait spécifiquement à l'argot du milieu : ce langage est pour lui une « langue maternelle » qu'il a apprise très tôt, à l'école communale du quartier populaire de Porte de la Chapelle, et qu'il a ensuite perfectionnée grâce à son métier de taxi de nuit. C'est justement cette expérience qui a permis à l'auteur de découvrir « le monde secret de la pègre parisienne » (Andrieux, 2018, p. 187), royaume dont il s'est fait le chantre. Illustrer « la mentalité » et les valeurs de cet univers : voilà le but que l'écrivain a poursuivi tout au long de sa carrière, comme l'indiquent ses essais tels la *Lettre ouverte aux voyous*, ainsi que ses œuvres littéraires. Or, si l'artiste s'approprie de langue du milieu, c'est justement parce l'argot lui permet de représenter l'univers des truands par le biais de leur propre langage – un langage qui, par ailleurs, recèle la véritable essence de l'argot, comme le précisera l'écrivain. En effet, pour Simonin, ce sont justement les « classes dangereuses » qui détiennent le « bon usage » de l'argot, comme il le souligne en fixant avec Mac Orlan les limites de cette notion (Simonin, 2006, p. 104). Chez Simonin, l'argot « authentique » est non seulement une « langue de connivence entre gens de même état, l'état de malfaiteur », mais un « signe auquel peuvent encore se reconnaître les hommes de tradition », et dont « seules les formes ayant un indispensable caractère d'utilité survivent » (ivi, p. 153). En renouant avec Schwob, qui est par ailleurs cité dans l'essai *Détestez-vous la langue française* (ivi, p. 146)<sup>2</sup>, dans son *Évolution de l'argot* Simonin assimile l'argot à un cryptolecte qui « secrète des mots ayant trait aux activités délictueuses dans un cadre donné, un environnement social roidement hiérarchisé qui le contraint à une dissimulation perpétuelle » (ivi, p. 153).

Ce n'est donc pas par hasard si l'argot tel que le concevait Simonin (un argot «de métier», comme l'indique Mac Orlan (1953, pp. 7-10), puisque les activités criminelles, vol, trafic de drogue, proxénétisme, braquage et ainsi de suite, représentent autant de «travaux» pour les truands), s'avère pour le romancier le moyen d'expression le plus naturel pour donner vie à sa grande fresque.

Or, pour réaliser ce projet, le romancier ne se borne pas à transplanter le jargon du *mitan* dans ses histoires; mais il élabore une véritable esthétique de l'argot dont il précise les contours à plusieurs reprises, tout en ayant soin de fournir aux non-adeptes les instructions essentielles pour s'initier au langage des truands. Ainsi, le «Glossaire argotique» inséré «en fin de volume» à l'usage des lecteurs «non affranchis» de *Touchez pas au grisbi!* (Simonin, 1953, p. 6) sera suivi, quelques années plus tard, du *Petit Simonin illustré* (1957), complément lexicographique indispensable pour l'initiation des «caves» au langage de Max le menteur. Le livre est, en même temps, un document précieux pour mieux cerner la question de l'argot de Simonin, comme l'atteste l'auteur lorsqu'il déclare que son «dictionnaire d'usage» a l'ambition «de fournir, en un point de son évolution qui est notre époque, un ensemble de mots quotidiennement employés par les gens de classes dangereuses» (Simonin, 1957).

Pour venir à l'adaptation cinématographique de Becker, une remarque s'impose au préalable. En effet, les scénaristes ont dû «resserrer et simplifier les relations entre les personnages, les épisodes et les lieux» et pour mieux faire fonctionner l'intrigue, et pour des raisons esthétiques, comme le souligne Vernet (2007, p. 60). Or, le langage réclamait lui aussi un travail non moins important: comme le fait encore remarquer Vernet, la nécessité d'édulcorer et de rendre plus accessible l'argot de Simonin était une exigence incontournable, et cela non seulement pour que le grand public de *non affranchis* puisse comprendre l'histoire, mais aussi par un souci de pudeur du cinéaste. En fait, la quantité d'argotismes présents dans l'œuvre de Becker n'est pas aussi exiguë que ces remarques ne laisseraient croire. Une comparaison entre le livre et son adaptation pour le grand écran peut le démontrer. En effet, le premier chapitre de *Touchez pas au grisbi!* se compose de 2384 mots, dont 133 termes argotiques, ce qui correspond à un pourcentage de 5,57%, comme le précise l'étude d'Alarcon (2010, p. 145); quant aux dialogues cinématographiques, nous avons compté 272 argotismes sur 4257 mots, ce qui équivaut à un pourcentage de 4,6%. Bien que partielles, ces données semblent indiquer que la différence entre les deux versions n'est pas abyssale, même si le total relatif au film inclut plusieurs répétitions. On peut notamment repérer 5 occurrences pour le mot éponyme *grisbi*, «argent» au sens générique du mot, comme le précise le Glossaire de Simonin (1953; 2004, p. 261); 6 occurrences pour *oseille*, parasynonyme de *grisbi*; 5 pour *cave*, antonyme par excellence des «hommes» tel Max le menteur et Riton; et, enfin, 7 occurrences pour le pronominal *se tirer* (qui, désormais, se situe à un niveau colloquial de la langue).

Si ces observations témoignent de l'activation, dans le film, de l'un des «procédés d'intégration stylistique» typiques du livre, à savoir, la «répétition» (Sourdou, 2006, p. 195), un écart se creuse lorsque l'on passe à l'analyse des sémantismes véhiculés par les

argotismes présents dans les deux versions. Nous rappellerons avant tout que, dans le livre, ceux-ci évoquent les champs sémantiques correspondant aux «rubriques des argotologues» (Françoise-Geiger, 1975, p. 8) tout en illustrant les «thèmes récurrents» des romans noirs tels que les identifie Andrieux (2018, p. 199): le corps, le crime («rivalité entre bandes, règlement de compte, *holdup*, rapt et enlèvement, cavale, bagarre, fusillade, torture»), les activités physiques. On notera également la présence du lexique des «unités monétaires» (en premier lieu, le mot *grisbi*), ainsi que de quelques argotismes aptes à désigner les sentiments (le *trac*), les relations (*pote*) et les activités mentales (notamment la *gamberge*) – autant des catégories qui, elles aussi, résument les *topoi* de la «mythologie mitanière» de Simonin, et auxquelles l’auteur accordait par ailleurs une place importante dans son *Petit Simonin illustré*. Une place à part doit enfin être faite aux argotismes désignant les êtres humains. Au-delà des mots qui se réfèrent d’une manière générique à un individu de sexe masculin ou féminin (*gonze*, *gonzesse*), Simonin établit une véritable échelle sociale qui va de l’*affranchi* au *cave* en passant par le *demi-sel* et le *Jules*. Quant aux femmes, si celles-ci reçoivent parfois des dénominations neutres (*gisquette*) ou affectivement connotées (*chérie*, *môme*), les épithètes sexistes, sinon injurieux, abondent.

Or, rien de tout cela ne subsiste dans la version cinématographique, d’autant plus que, pour celle-ci, au-delà de la pudeur de Becker et des choix dictés par une exigence de compréhensibilité (on évite, par exemple, les pronoms argotiques *mézigue*, *cézigue* et les mots en langage-clé tel le *largonji* ou le *louchebem*, à l’exception du javanais *gravos*), on devait tenir compte de la censure ainsi que des coupes diégétiques issues de l’opération de «resserrement» de l’intrigue (Vernet, 2007, p. 60). On observera ainsi différents phénomènes: en premier lieu, la quasi-totalité des grossièretés, des insultes et des termes sexuellement connotés (comme *nénés* et le défilé de synonymes indiquant le derrière) est effacée, même si l’on retrouve le verbe *farcir*, que Max prononce lorsqu’il manifeste à Riton son désir de ne pas continuer la soirée avec Lola et Josy. Il en est de même pour les références au jargon du plus vieux métier du monde (et au *Jules*, mot très fréquent dans le livre). Omniprésente dans le livre, la prostitution, dans les dialogues filmiques, n’est évoquée que par quelques allusions dans les discours paternalistes que Max adresse à Riton dans la scène du *Mystific*, ainsi que par deux occurrences du mot *micheton(s)*, lexicalisation suffixée du prénom «Michel» (qui aurait également donné origine à *michet*, selon le *Trésor de la langue française informatisé*). D’ailleurs, le scénario n’introduit le thème que d’une façon très vague, comme l’attestent les images ambiguës qu’on entrevoit dans le bureau du gros Pierrot et dans la chambre de Riton mourant.

L’attitude du cinéaste, qui «avait mis beaucoup de lui-même dans le personnage de Max le menteur» comme le note Truffaut (1975, p. 200), et les contraintes liées au scénario et au «politiquement correct» expliquent également la disparition des argotismes désignant les policiers (*flic*, *poulet*, *condé* etc.) ainsi que des épithètes injurieux que Simonin adressait aux étrangers, et, notamment, aux arabes et aux espagnols; ces derniers, qui jouaient le rôle de la canaille dans le roman, sont «francisés» dans la version cinématographique. Nous rappellerons, enfin, une autre conséquence directe de la

répugnance de Becker pour la violence, c'est-à-dire l'effacement des mots en argot indiquant les armes (*flingue* et le seul spécimen qui survit de cette catégorie) ainsi que du lexique de l'*avoine* et de la *butte* (*châtaigne*, *coup de pompe*, *canner*, *buter*, *cronir* et tous les termes que détaille le *Petit Simonin Illustré*, 1957, pp. 31-2). En effet, dans le film, les scènes de torture et de viol qui choquaient les lecteurs de *Touchez pas au grisbi!* cèdent la place aux gifles d'un Max plus Débonnaire que menteur; en même temps, le mépris que le livre affichait pour l'univers féminin se limite à la réplique «*bougre de paumée*», que Max-Gabin adresse à Josy, la traîtresse, dans la scène de l'hôtel.

Il nous reste à ce point à éclaircir l'apport, en termes d'argot, de Simonin en tant que dialoguiste de ce chef-de file des «polar à la française». Si Simonin le romancier est considéré comme un écrivain très «marqué» comme le dit Sourdot dans un essai assez critique envers l'auteur (Sourdot, 2006, p. 195), force est de constater que le lexique argotique employé dans l'adaptation se compose en grande partie de termes assez banaux, ou bien, qui ne viennent pas obligatoirement du milieu (comme la variante populaire de valise *valoche*, sur laquelle nous reviendrons sous peu). En outre, le film déploie de nombreux moyens d'explicitier les significations des argotismes en question: parmi ces procédés d'«intégration stylistique», on évoquera avant tout la répétition, dans les dialogues de Gabin et de ses acolytes, de quelques verbes qui sont par ailleurs assez intelligibles pour les *non-affranchis*, tels *filer* et *se tirer*. Si ces mots reviennent à plusieurs reprises, leur compréhension est facilitée par une «mise en contexte et en situation» (ivi, p. 190) qui peut s'appuyer sur la grande ressource du langage cinématographique. La gestualité, qui peut être considérée comme le pendant filmique des «indicateurs» linguistiques et métalinguistiques dont parle Sourdot (ivi, p. 192), s'avère, elle aussi, un moyen précieux pour expliciter le sens des argotismes. L'atteste le mot *valoches*, que nous venons d'évoquer et qui est employé au sens figuré dans la scène de l'accueil que le héros fait à Riton dans son appartement de luxe: en illustrant l'un des thèmes majeurs de l'œuvre (à savoir, le vieillissement), Max-Gabin donne affectueusement des leçons de vie à son ami et indique justement les cernes de ce dernier. Plus loin, le terme sera utilisé dans son sens propre pour désigner les valises qui contiennent le *grisbi*, à savoir, un butin de 50 millions de francs (ou mieux, 50 *briques*) en lingots; encore une fois, le protagoniste indique du doigt ses bagages pour éclaircir la signification du mot.

Le procédé que nous venons d'évoquer explicite également le sens d'autres argotismes tels que *crochets* (les dents, auxquelles Max fait allusion en tendant une brosse à dents à son ami) ou encore *jonc*, *joncaille*, qui sont eux aussi prononcés lors du dialogue au bureau de l'oncle Oscar, le receleur. On observera, à ce propos, que la famille sémantique de l'argent est la plus représentée dans le film: *oseille*, *talbins*, *briques*, *sacs*, tous ces paronymes concurrent à la fois à déclencher un mécanisme d'«équivalence sémantique» apte à familiariser le public avec l'argot et, en même temps, à resserrer le lien du film avec son titre, qui renvoie par ailleurs au thème de fond du roman. Ce procédé s'avère plus subtil pour le terme *came*, cocaïne, qui est au centre de l'«arbitrage» auquel Max est appelé pour régler une question entre Pierrot le gros-Paul Frankeur et Angelo-Lino Ventura. Dans ce cas, la signification du mot

est illustrée par une scène précédente où Josy-Jeanne Moreau était justement en train de sniffer cette drogue (on parlera donc d'une « reprise explicitative », *ivi*, p. 193). D'ailleurs, les rares argotismes quelque peu vulgaires qui colorent les dialogues du film sont occultés dans le flux de parole, comme il arrive pour *farcir* (« rencontrer une fille à des fins amoureux nullement platoniques », Simonin, 1957, p. 131), ou encore, pour l'expression *manque de pot*.

Il nous semble à ce point nécessaire d'apporter une précision. On sait que le motif du conflit générationnel est le moteur de l'action dans les deux narrations: les nouveaux venus, des narcotrafiants féroces et sans règles incarnés par Angelo-Lino Ventura, ambitionnent (sans succès) de renverser la « haute pègre » représentée par Max-Gabin, avec toutes ses valeurs et son code d'honneur. Or, nul ne doute que, dans le livre, le *grisbi* est quand même au centre des actions (et des pensées) du héros. En témoigne la réplique finale, un avertissement que Max lance à un groupe de jeunes voyous imprudents qui voulaient s'emparer de son butin: « Touchez pas au grisbi! C'était de toute façon un bon conseil » (Simonin, 1953, 2004, p. 273). Mais qu'en est-il du film?

Si plusieurs éléments diégétiques (et linguistiques, comme nous l'avons vu) semblent réaffirmer cette suprématie, au grand écran c'est l'amitié qui devient le cœur du récit. Becker, l'intimiste, conte une histoire de fraternité entre affranchis, comme le démontre la place que le cinéaste accorde à des moments de vie intime (notamment, la scène où Max et Riton mangent des biscottes), ainsi que les marques typiques de son cinéma, la dilatation temporelle, les gros plans et les raccords en fondu-enchainés et en fondu au noir, qui augmentent le sentiment de nostalgie (Vernet, 2007, p. 73). Encore faut-il insister sur le dénouement, qui s'écarte considérablement du livre: cet hommage à la Résistance témoigne lui aussi de l'importance de quelques valeurs humaines, voire héroïques, comme l'observent les critiques (*ivi*, p. 62)<sup>3</sup>. Il nous reste toutefois à analyser un dernier passage, un dialogue tout à fait particulier qui ouvre la séquence finale chez la mère Bouche, et qui suit la séquence dramatique où Riton donne son adieu à Max (notons, en passant, que cette séquence s'ouvre sur un procédé qui marque une césure par rapport à ce qui va arriver, le fondu au noir). Le cinéaste met en œuvre un dispositif intertextuel apte à renouer une dernière fois avec le livre de Simonin: pour commencer, Becker filme un intertitre significatif, la une d'un *canard* où paraît la photo d'Angelo, accompagné de sa qualification de *caïd* (« chef de bande, personnage le plus redouté dans un lieu déterminé », Simonin, 1957, p. 68), argotisme qui n'est jamais prononcé par les personnages. Cet intertitre est accompagné de quelques bouts de conversation, qui servent justement de raccord pour le *match cut* sonore avec la scène qui s'ensuit: dans celle-ci, Becker montre un petit groupe de clients chez la mère Bouche, qui sont justement en train de commenter la nouvelle du jour. Truffée d'argotismes peu compréhensibles pour les *non-affranchis* (*gamberge*, *carreaux*, *salade*, *c'est du flan*), la conversation est à la fois un concentré de la « langue du milieu », un hommage à l'écriture de Simonin et un clin d'œil à l'œuvre du romancier qui nous semble d'autant plus autoréférentiel que le dialogue fait justement allusion au... *cinoche!*:

- Mais laisse-le lire, bougre de cloche! Tu me fais marrer avec tes gamberges. Tu ferais mieux d'aller moins au cinoche. Ça te ferait des économies.
- Ah alors là tu tombes mal, papa. J'y vais jamais, au cinoche, ça me fait mal aux carreaux.
- Tu n'as qu'à mettre des lunettes.
- Et alors?
- Et oui, celles-là, les mecs, c'est les salades des journalistes!
- C'est tout de même la photo d'Angelo, non?
- Qu'est-ce que ça prouve, ta photo? Tu peux passer sous une charrette et puis calancher, tu peux être sûr qu'ils foutront ton portrait dans tous les canards et qu'en dessous ils écriront ce qu'ils veulent.
- Alors tu crois pas à l'affaire d'Orly! Pour toi, c'est du flan!
- Lui fais pas dire ce qu'il dit pas. L'affaire d'Orly, ça existe, mais ça peut pas être Angelo.
- Il ne se serait jamais mouillé dans un cirque pareil, Angelo. Tu le connaissais, tout de même. Dis, Bouche, et mes cigarettes?
- J'en ai plus, il faut que j'aïlle en chercher.
- Ah vous êtes terribles, vous autres! C'était pourtant bien lui qui était dans la bagnole avec le grisbi!<sup>4</sup>

Pour conclure, Simonin, dialoguiste de lui-même, parvient à adapter magistralement pour le grand écran un texte «hyper-argotisant» tel que le sien. Le film adopte des «procédés d'intégration stylistique» qui se révèlent encore plus efficaces que les moyens que l'auteur avait employés pour familiariser les lecteurs de son *best-seller* avec la langue de la haute pègre. Car, si le public de *non-affranchis* de la «Série Noire» est obligé de feuilleter le glossaire inséré à la fin du roman, les spectateurs du film plongent dans une atmosphère imprégnée de la mythologie du *mitan* sans trop peiner pour comprendre les répliques de Jean Gabin et de Lino Ventura. L'opération de «récupération» (Colin, 1996, p. 71) de l'«esprit argotier» du chef-de file des *polars à la française* trouve une ressource formidable dans une caractéristique intrinsèque au transfert intersémiotique qui s'active lors de l'adaptation: à savoir, la possibilité de mettre en scène les «corrélatifs mésologiques» et les «indices réflexes» (Stein, 1974, p. 100) du monde de voyous narré dans le livre. En effet, à notre avis les expressions argotiques qui colorent les dialogues de *Touchez pas au Grisbi* ne fonctionnent pas exactement comme des «festons» luxueux (et, donc, inutiles) qui accompagnent le «gestuaire du détachement» dont parlait Barthes (1957, p. 67). Loin de là, ces mots se configurent comme des «identèmes» (ivi, p. 90) par lesquels Simonin livre au public des renseignements précieux sur l'argot des années 1950 tout en ressuscitant la poésie qu'il avait créée dans son livre (Andrieux, 2018, p. 189).

## Notes

1. La citation est tirée de l'éditorial de Duhamel (Lhomeau, 1995, p. 10).

2. Dans leur *Étude sur l'argot français*, Schwob et Guieysse (1889, pp. 6 et 16) définissaient l'argot comme «une langue artificielle, destinée à n'être pas comprise par une certaine classe de gens» à savoir, «une élite intellectuelle de malfaiteurs» qui aurait imposé aux bandes organisées «les procédés artificiels généraux» de création de mots argotiques tels que «l'anagramme [...] l'invention des suffixes ou leur généralisation».

3. Rappelons, en passant, que les idées politiques de Simonin étaient à l’opposé de celles de Becker: on n’oubliera pas le passé collaborationniste du romancier, comme le fait remarquer Andrieux (2018, p. 188) en évoquant les écrits qui lui «coûteront une peine de presque cinq années de prison» (la critique renvoie notamment à l’étude d’André Nolat, *Romances de la rue (Notes sur quatre écrivains: Mac Orlan, Carco, Simonin, Boudard)*).

4. Notre transcription.

## Références bibliographiques

- Alarcón S. D. (2010), *El léxico argótico en el roman policier en Francia*, in “Anales de Filología Francesa”, 18, pp. 137-53.
- Andrieux C. (2018), *Touchez pas au grisbi! d’Albert Simonin: une initiation à l’argot et au monde interlope du «mitan» parisien dans le polar à la française, à l’usage des «non-affranchis» et des «gambergeologues avertis»*, in C. Andrieux et al. (éds.), *La marginalité dans le roman populaire*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, pp. 183-202.
- Barthes R. (1957), *Mythologies*, Seuil, Paris.
- Chautard E. (1932), *La vie étrange de l’argot*, Denoël et Steele, Paris.
- Colin J.-P. (1996), *L’argot et la littérature : réinvention, récupération... ou dégénérescence?*, in “CILL”, 22, 1-2, pp. 69-72.
- François-Geiger D. M. (1975), *La littérature en argot et l’argot dans la littérature*, in “Communication et langages”, 27, pp. 5-27.
- François-Geiger D. M. (1989), *L’Argoterie*, Sorbonnargot, Paris.
- Gadet F. (1992), *Le français populaire*, PUF, Paris.
- Goudailler J.-P. (2006), *Argot et cinéma: les dialogues de films témoignent de l’évolution de l’argot français*, in “Revue d’Études Françaises”, 11, pp. 85-90.
- Lhomeau F. (1995), *Les débuts de la Série noire*, in “813”, 51, pp. 5-27.
- Mac Orlan P. (1989 [1953]), *Préface*, in A. Simonin, *Touchez pas au grisbi!*, Gallimard, Paris, pp. 7-10.
- Pillard T. (2014), *Touchez pas au grisbi et Bob le flambeur: le film noir français de l’après-guerre face au «modèle» américain*, in D. Letror (éd.), *Panorama mondial du film noir*, Cinéma-Action-éditions Corlet, Condé-su-Noireau, pp. 79-86.
- Sandry G., Carrère M. (1957 [1953]), *Dictionnaire de l’argot moderne*, Éditions du Dauphin, Paris.
- Schwob M., Guieysse G. (1889), *Étude sur l’argot français*, Imprimerie Nationale, Paris.
- Simonin A. (1957), *Le Petit Simonin illustré: dictionnaire d’argot*, Pierre Amiot, Paris.
- Simonin A. (2004 [1953]), *Touchez pas au grisbi!*, Gallimard, Paris.
- Simonin A. (2006), *Textes divers. Réunis par Jacques Goursaud et Marie-Hélène Simonin avec l’amicale collaboration de François Rouet*, Imprimerie de la Manutention, Mayenne.
- Sourdot M. (2006), *L’intégration stylistique de l’argot dans le roman contemporain*, in “Revue d’Études Françaises”, 11, pp. 189-96.
- Stein A. (1974), *L’écologie de l’argot ancien*, Nizet, Paris.
- Truffaut F. (1975), *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris.
- Vanoye F. (2011), *L’adaptation littéraire au cinéma*, Armand Colin, Paris.
- Vernet M. (2007), *Touchez pas au grisbi, film épatant: argot, dernier cri et revendication nationale*, in “Popular European Cinema”, 5, pp. 57-74.