

MÁTÉ KOVÁCS

Identité(s) marginale(s) dans *Fief* de David Lopez

David Lopez's first novel published in 2017, Fief features a group of friends who live somewhere between the suburbs and the countryside and whose aim in life is to kill time. Jonas, the narrator, and his friends Ixe, Poto, Untel, Sucré, Lahuiss and others, these figures who are neither middle-class children nor city toughs live in an in-between where nothing happens. Their fief is above all a language that abounds in non-standard linguistic elements of all kinds. The aim of this paper is to study how these peripheral language varieties contribute to the construction of a marginal identity in the novel.

Introduction

« Parler de "langue littéraire" aujourd'hui suppose [...] quelques précautions », affirme à juste titre Piat (2011 : 2). Ce constat est d'autant plus valable dans le cas d'un roman tel que *Fief* de David Lopez, dont il sera question dans le présent article, que celui-ci revendique, dans le discours et dans la narration¹, l'utilisation de pratiques langagières traditionnellement associées aux marges. Il s'agirait donc ici d'une langue littéraire² qui « ne serait plus en quelque sorte le lieu où se concentrent les traits littéraires reconnus, où se fantasme un imaginaire de la langue dépositaire des signes distinctifs de la littérarité »

¹ Comme le remarque à ce propos Wolf (2019 : 101), « [l]orsque la littérature se démocratise, l'oral familier pénètre dans la prose littéraire, et tout particulièrement dans la prose romanesque. Il caractérise les paroles des personnages ordinaires [...]. Puis la langue du narrateur elle-même se laisse envahir par l'oral familier, en dehors de toute précision sur le statut social de ce narrateur ». Si, dans cet extrait, Wolf (2019) insiste essentiellement sur la présence de « l'oral familier » dans la littérature, il convient de remarquer que la langue du roman de David Lopez dépasse la langue orale et le registre familier au sens strict, en y intégrant d'autres variétés périphériques.

² Nous employons ici l'adjectif *littéraire* dans le sens de création littéraire. Sur différents aspects relatifs à la notion de langue littéraire voir par exemple Bourdieu (1982), Philippe et Piat (2009). Sur la présence des variétés linguistiques non standard dans la littérature voir François-Geiger (1975, 1991) et Kovács (2020).

(Demanze, 2012 : 55), mais où « on voit s'estomper le lien entre critère de littérarité et régime langagier d'exception » (Wolf, 2019 : 147).

À l'occasion de la parution de son premier roman, David Lopez a déclaré ce qui suit dans une interview³ accordée au blog Mediapart : « [c]ertains ont dit de *Fief* mon roman qu'il était totalement écrit en langue caillera. C'est faux, je n'écris pas dans une langue étrangère, je cherche plutôt à ce qu'il y ait une certaine étrangeté dans la langue ». L'auteur fait ici un constat qui peut prêter à débat. Ce qu'il appelle « langue caillera »⁴ peut-il réellement être associé à la notion de langue étrangère ? Du point de vue sociolinguistique, nous pouvons plutôt parler d'une variété linguistique identifiée par diverses dénominations telles que « parler jeune », « langue des cités » (Boyer, 1997), « français contemporain des cités »⁵ (Goudaillier, 1997, 2002) ou encore « français des banlieues » (Bertucci, Delas, 2004), et l'effet d'étrangeté recherché par l'auteur vient justement du fait que c'est « une interlangue entre le français véhiculaire dominant, la langue circulante, et l'immense variété de vernaculaires qui compose la mosaïque linguistique des cités [...] » (Goudaillier, 1997 : 6).

Ajoutons à ce qui vient d'être dit que durant ses études, parallèlement aux débuts de l'écriture de *Fief*, David Lopez a effectué un travail sur le discours des rappers pour savoir comment ces derniers inversent le stigmate⁶ afin de se forger une identité marginale⁷. Cette revendication d'identité passe avant tout par le langage, ce dernier étant considéré comme un *signum social*, c'est-à-dire un moyen d'identification (Guiraud, 1958). Le travail sur le discours des

³ <https://blogs.mediapart.fr/francois-bernheim/blog/301217/david-lopez-auteur-de-fief>, consulté le 18 décembre 2023.

⁴ *Caillera* étant le verlan de *racaille* signifiant « jeune des cités ».

⁵ Si nous retenons dans la suite de l'article la notion de français contemporain des cités pour parler de cette variété linguistique, c'est parce que nous sommes d'accord avec Szabó (2019 : 130) pour dire que « [l]'avantage de cette expression est d'insister sur l'importance des cités du point de vue de l'émergence de parlers de ce type. Ajoutons que toutes les banlieues ne sont pas des lieux propices à la formation de telles variétés, alors que des cités peuvent exister ailleurs qu'en banlieue ».

⁶ Comme l'affirme le narrateur du roman : « Il ne reste que le repli. Le stigmate érigé en emblème » (Lopez, 2017 : 94).

⁷ L'auteur affirme dans le même entretien cité précédemment : « [j]'écoutais des artistes complètement dans la revendication d'une identité marginale. Fascinant ».

rappeurs et le fait que David Lopez pratique lui-même le rap⁸ semblent avoir laissé leurs traces dans ce roman.

Dans cet article, nous nous proposerons d'analyser comment les variétés linguistiques non standard contribuent à la construction d'identité(s) marginale(s) dans le roman et, par ce biais, comment les personnages affichent leur appartenance au fief.

Entre-deux spatial, social et linguistique

Le roman met en scène le narrateur Jonas et ses amis Ixe, Poto, Untel, Sucré, Lahuiss et autres qui habitent quelque part entre la banlieue et la campagne et dont l'objectif dans la vie est de tuer le temps. Cet entre-deux géographique dénote aussi un entre-deux social⁹ comme les extraits suivants en témoignent.

Chez nous, il y a trop de bitume pour qu'on soit de vrais campagnards, mais aussi trop de verdure pour qu'on soit de vraies **cailleras**¹⁰. [...] Au regard des villages qui nous entourent, on est des citadins par ici, alors qu'au regard de la grande ville [...], on est des **culs-terreux**.

(Lopez, 2017 : 55)

Mais on n'acceptait pas d'être des proies potentielles. D'être regardés de haut. On n'était pas des p'tits **bourges** des lotissements, pas des **cailleras** de cité.

(Lopez, 2017 : 57)

Autour, c'est les villageois. [...] Parfois, ils me sortaient le nom de leur bled, et je ne savais même pas qu'il existait. [...] Sur la rive ouest, il n'y avait pas de **lascars**. Que des petits **bourges**.

(Lopez, 2017 : 59-60)

Dans cet entre-deux à la fois spatial et social, les personnages s'identifient par rapport à ceux qui les entourent. Ils ne se considèrent pas comme des campagnards ou des cailleras, ni comme des bourges (apocope de *bourgeois*, appartenant au français familier)¹¹ ou des lascars (« jeune de banlieue ») mais

⁸ Voir par exemple le clip intitulé *Dans ma ville* réalisé par ZZclan qui réunit onze rappeurs du sud de la Seine-et-Marne parmi lesquels Tito Lopez (nom d'artiste de David Lopez). <https://www.youtube.com/watch?v=EiUwhunq3ZI>, consulté le 16 décembre 2023.

⁹ Remarquons avec Turpin (2012 : 11) que « le discours sur l'espace est avant tout un discours social, car l'espace lui-même est socialement construit ». Sur les espaces urbains, voir aussi Augé (2020).

¹⁰ Tout au long de l'article, les mises en gras dans les extraits sont de notre fait.

¹¹ Pour la catégorisation, nous avons utilisé un dictionnaire général (Rey-Debove, Rey, 2023) et un dictionnaire spécialisé (Goudaillier, 1997). Pour les détails, voir la bibliographie.

ils sont vus comme des citadins d'un côté et des culs-terreux (« paysans », registre familier) de l'autre.

En plus d'être un entre-deux géographique et social, le fief s'avère aussi un entre-deux linguistique, et ce de plusieurs points de vue.

Et là Habib il dit *mais gros t'entends quoi par gorgées aussi, parce que moi ça je le bois pas en gorgées comme je bois une gorgée d'eau tu vois c'que je veux dire*, et moi je dis *ouais en fait c'est une lichette quoi*, et Romain il dit *bah non les gars, là dans le jeu c'est plutôt comme un shot quoi, un shot c'est une bonne gorgée, ah ouais ok t'es comme ça toi*, fait Ixe qui n'a pas l'air tout à fait **chaud**, et moi je dis *vas-y ramène des verres à shot ce sera plus facile pour quantifier*, et Poto il s'énerve d'un coup, *mais putain les gars pourquoi vous pinaillez comme ça wesh vous êtes des pédés sérieux, vas-y une gorgée c'est une gorgée arrêtez de faire vos baltringues là*, et moi je lui dis *mais arrête gros, on organise on fait ça propre*, et Ixe il dit *bon allez c'est bon les gars on le fait avec des shots, comme ça c'est la même mesure pour tout le monde*.

(Lopez, 2017 : 143-144)

Dans une grande partie du roman, comme l'extrait¹² en donne l'illustration, David Lopez brouille complètement la frontière entre discours (parties que nous avons mises en italique dans le texte) et narration¹³. Ce passage met en avant les paroles de Habib, Romain, Poto, le narrateur Jonas et Ixe intégrées en une seule phrase. Si « [c]iter exige de hiérarchiser et de différencier discours cité et discours citant en recourant à des conventions typographiques » (Wolf,

¹² À titre d'exemple, voici un autre extrait : « Romain pose un verre devant moi, il dit *tiens Jonas, vas-y sers-toi ce que tu veux, y a du sky, y a du rhum, y a de la vodka, j'ai du vin, de la manzana*, et je lui dis *vas-y stop, c'est bon, je vais prendre du Coca*. Il me dit *ah tu te la colles pas avec nous ce soir ?* Je lui dis *calme-toi, déjà j'vais me rouler un oinj et puis vous allez m'expliquer c'est comment les bails, qu'est-ce qui s'organise et tout, parce que là c'est pas clair votre histoire* » (Lopez, 2017 : 141). Les parties relevant du discours sont mises en italique, le reste du texte appartient à la narration.

¹³ Cette démarche n'est certainement pas anodine de la part de l'auteur. Comme il l'affirme dans un entretien : « [j]'ai eu un travail aussi entre la parole rapportée et la narration qui m'a fait faire des choix, notamment de questionner le statut de l'oralité. Et ça passe par des détails mais des choses comme les négations : le fait de faire la négation entière avec le "ne" et le "pas" dans la narration et pas dans la parole rapportée, ça permet de donner un statut à chacun. Et donc voilà, il y avait un vrai travail au-delà de ce langage-là, un travail sur la langue orale et comment la retranscrire en écriture mais aussi pas de manière gratuite. À des moments où ça sert le texte, où ça sert l'univers qu'on met en écriture. » https://www.youtube.com/watch?v=caAcOH_9xwU, consulté le 18 décembre 2023.

2019 : 115), cette démarche permet à l'auteur de simplement juxtaposer les dires des personnages, de créer une certaine « structure fusionnelle » (Wolf, 2019 : 95) et de présenter cette hétérogénéité des voix non pas de manière séparée mais comme un ensemble constitutif de l'identité du groupe.

À part cet effacement de frontière entre discours et narration, l'oralité et l'emploi des éléments de langue non standard apparaissent également comme marqueurs identitaires. L'élosion du pronom personnel *tu* devant une voyelle (*t'entends, t'es*), l'usage du pronom neutre *ça* ainsi que l'emploi de *quoi* et *là* en fin de phrase comme forme d'emphase sont autant de marques d'oralité qui, tout comme les mots non standard utilisés par les personnages (le français familier : *baltringue* « idiot, imbécile », *chaud* « enthousiaste » dans l'expression *avoir l'air chaud*, *gars* « garçon », *gros* comme terme d'adresse, *lichette* « petite quantité », *pédé*, apocope de *pédéraste* « homosexuel », *pinailier* « se perdre dans les subtilités », et l'emprunt à l'arabe : *wesh*) permettent d'afficher leur appartenance au fief.

Appartenir au fief

Comme nous venons de le constater, l'appartenance au fief se manifeste par le biais du langage employé par les personnages du roman mais les éléments de langue non standard sont également utilisés dans la description de ces mêmes personnages.

Le **mec** qui accompagne Untel c'est Lahuiss. C'est un bon **pote** à nous, on le connaît depuis tout petit mais on ne le voit pas souvent. Il est parti à la ville pour ses études, il fait d'aller-retour. [...] Il est dans un autre délire Lahuiss maintenant, même s'il a gardé plein de **trucs** d'ici. Ça reste l'un des nôtres. Parfois, on **se fout** un peu **de sa gueule** en lui disant qu'il s'embourgeoise. Depuis qu'il est parti, il nous raconte toujours des anecdotes sur les soirées qu'il fait, les gens avec qui il **traîne** et qui ont toujours des plans, les **meufs** qu'il **chope**.

(Lopez, 2017 : 47)

D'un côté il y a Untel, gros **renoi**, **beubar**, bonnet Lacoste à bord retroussé, cuir rembourré noir à capuche, jean Levi's et paire d'Air Max. Un **gars** à l'ancienne, bien de chez nous. Toujours un **spliff** dans la **gueule**. Lahuiss il est en mode col roulé, petite veste cintrée, mèche sur le côté, pantalon serré et souliers en cuir.

(Lopez, 2017 : 47)

Ce qui est intéressant dans ces deux extraits, c'est qu'ils présentent Lahuiss, le seul personnage du roman qui a partiellement quitté le fief puisqu'il est allé étudier à la ville. Le premier passage décrit Lahuiss comme un membre, malgré tout, du fief, ayant recours aux termes de registre familier tels que *choper*, *se foutre de sa gueule*, *mec*, *meuf*, *pote*, *traîner*, *trucs* ainsi qu'à des éléments relevant du français oral : l'emploi du pronom neutre *ça* à la place d'un pronom personnel (*Ça reste l'un des nôtres*)¹⁴. Cependant, dans le deuxième extrait, qui met en parallèle Untel et Lahuiss, la différence semble considérable. Si Untel est décrit au moyen de divers éléments de langue non standard (*renoi*, verlan de *noir*, *beubar*, verlan de *barbe*, les deux relevant du français contemporain des cités, *gars* et *gueule*, appartenant au registre familier et *spliff*, « joint, cigarette de haschisch », emprunt à l'anglo-américain), la description de Lahuiss ne contient aucune expression de ce type. Cela témoigne, une fois de plus, du fait que le fief s'avère également un « territoire » linguistique et que les variétés non standard de la langue marquent, d'une manière ou d'une autre, l'attachement des personnages à ce « territoire ».

Au niveau du langage, les échanges d'insultes rituelles¹⁵, étroitement associées à la culture de la rue (Lepoutre, 2001), permettent aussi de mettre en avant la connivence ressentie par les membres du fief.

Il veut que ça me foute la rage alors que je l'ai déjà. Jonas, à ce jeu j'te **nique**. Retourne ta carte. Il la retourne. C'est un 2. Il gagne, ce **fil de pute**. Popopopoh, eh ouais mon pote tiens j't'ai **niqué ta race** t'as la haine vas-y dis-le. Il gesticule, il me fait des doigts, et il me traite de **pédé** avec un flow R'nB.

(Lopez, 2017 : 83)

Ces insultes rituelles¹⁶, qui mobilisent un lexique non standard (*niquer ta race*, *fil de pute*, *pédé*)¹⁷, occupent une place importante dans les échanges

¹⁴ Remarquons que les éléments déictiques comme *ici* (*des trucs d'ici*) et *des nôtres* (*Ça reste des nôtres*) insistent sur l'appartenance du personnage au groupe et renforcent ainsi l'identité du groupe lui-même.

¹⁵ Nous pouvons aussi évoquer ici la notion de vanne qui « désigne communément toutes sortes de remarques virulentes, de plaisanteries désobligeantes et de moqueries échangées sur le ton de l'humour entre personnes qui se connaissent ou du moins font preuve d'une certaine complicité » (Lepoutre, 2001 : 173).

¹⁶ Les mots du narrateur, Jonas, témoignent du fait à quel point ces insultes sont rituelles : « [o]n est souvent agressifs entre nous, à s'insulter dans tous les sens, mais quand c'est sérieux on le reconnaît tout de suite » (Lopez, 2017 : 93).

verbaux tout en permettant de « charrier ses pairs et de se faire charrier soi-même en retour » (Lepoutre, 2001 : 174). Elles ponctuent le discours, lui confèrent un certain rythme et « ne visent pas à accomplir l'acte d'insulter mais bien au contraire servent à marquer la solidarité dans un groupe de pairs » (Lagorgette, Larrivée, 2004 : 83).

Refus d'injonctions sociales

Dans le roman, les membres du fief refusent toute injonction sociale, ce que nous pouvons mettre en lien avec la résistance au stigmatisme bien connue dans la tradition du rap. Dans cette vie sans but précis, l'ennui n'est pas considéré comme quelque chose d'essentiellement négatif.

L'ennui, c'est de la gestion. Ça se construit. Ça se stimule. Il faut un certain sens de la mesure. On a trouvé la parade, on s'amuse à **se faire chier**. On désamorçe. Ça nous arrive d'être frustrés, mais l'essentiel pour nous c'est de rester à notre place. Parce que de là où on est on ne risque pas de tomber.

(Lopez, 2017 : 45)

Comme l'extrait en témoigne, les personnages du roman prennent plaisir à « se faire chier » (expression de registre familier pour « s'ennuyer ») afin de ne pas être obligés de quitter le fief. L'usage fréquent du pronom personnel *on* et *nous* et du pronom possessif *notre* par le narrateur renforce également l'identité du groupe.

Pour tuer le temps, les membres du fief jouent aux cartes, passent leurs soirées à boire et à fumer de la drogue et s'engagent parfois dans des bagarres¹⁸.

Bagarre générale, je n'avais jamais vu ça. On était en transe. Un merdier pas possible. On aurait dit que ça n'allait jamais s'arrêter. [...] j'en prends quand même un pour taper sur l'autre, ça cafouille dans tous les sens, on se chiffonne, on se mêle, on se froisse, mais quelque part on communique. En se bagarrant on s'est reconnus. On était le même genre de **galériens** à n'avoir que ça pour exister. Dans leur regard on avait changé. On était validés, parce qu'on s'était battus.

(Lopez, 2017 : 58)

¹⁷ D'autres exemples d'insultes utilisées dans le roman sont par exemple *baltringue*, *bâtard*, *chacal*, *connard*, *enculé*, *ferme ta gueule*, *nique ta mère*, *relou*, *salaud*, *ta mère la pute*, etc.

¹⁸ Il nous semble important de remarquer que des thématiques telles que l'alcool, les drogues, les jeux et les copains sont identifiées dans le dictionnaire de Goudaillier (1997 : 16) comme étant étroitement liées au français contemporain des cités.

Ces bagarres revêtent une dimension collective permettant à la fois de se distinguer des autres (différence entre *ils* et *on* dans *Dans leur regard on avait changé*) et d'affirmer sa propre identité (*On était le même genre de galériens, galérien* étant un mot familier pour désigner des personnes qui se trouvent dans une situation difficile, précaire).

Étant donné la volonté des membres du fief de renverser le stigmate, la réussite sociale n'y est aucunement acceptée.

Je retourne m'asseoir près de Poto et je lui dis que ça fait longtemps qu'il ne nous a pas chanté un texte. On lui demande pourquoi il n'essaie pas de percer dans la musique, et lui il répond qu'il ne veut pas être connu. [...] Sa façon à lui d'être un gars de chez nous. Réussir c'est trahir. En plus, comme il dit, dans la musique faut **baïsser son froc** et **sucer des bites**. Ce n'est pas le genre de projet auquel il adhère.

(Lopez, 2017 : 84-85)

Les personnages du roman se sentent écrasés par l'injonction de progresser socialement, leur devise est ainsi : « réussir c'est trahir » car la réussite les forcerait à quitter le fief. L'un d'entre eux, Poto, refuse par exemple de faire carrière dans la musique, la réussite dépendant selon lui du fait de *baïsser son froc* (*froc* « pantalon » relevant du registre familier) et de *sucer des bites* (*bite* « pénis » appartenant au français familier), les deux signifiant « se soumettre à quelqu'un pour obtenir des privilèges ».

Sample dans un roman ?

Avant de terminer cet article, il convient de mentionner un dernier parallèle entre le rap et le roman de David Lopez. Il s'agit de la pratique du sample qui consiste à extraire certains accords ou mélodies d'autres compositions et les insérer dans une nouvelle production¹⁹. L'œuvre de Lopez contient plusieurs références²⁰ qui peuvent être considérées comme des samples, l'extrait suivant inclut par exemple la fameuse phrase de *Candide* : « il faut cultiver notre jardin ».

Les **gars**, j'avais vous la faire courte, mais *Candide* c'est l'histoire d'un p'tit **bourge** qui a grandi dans un château avec un maître qui lui apprend la philosophie et **tout l'bordel** t'as vu, avec une idée principale que, en gros, tout

¹⁹ <https://www.radiofrance.fr/mouv/le-sample-atout-intemporel-du-rap-francais-2182681>, consulté le 18 décembre 2023.

²⁰ Sont cités dans le roman *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe ainsi que René Barjavel.

va pour le mieux dans le meilleur des mondes. Du coup Candide t'as vu il est bien, il fait sa vie tranquillement, sauf qu'un jour il va **pécho** la fille du baron chez qui il vit tu vois, Cunégonde elle s'appelle. Bah ouais, on est au dix-huitième siècle **ma gueule**. Du coup là aussi sec il se fait **tèj** à coups de pompes dans l'**cul** et il se retrouve à la rue comme un **clandé**. De là le **mec** il va tout lui arriver [...], le **type** j'te raconte même pas les **galères** qui lui arrivent. [...] Et la dernière phrase du livre c'est quand le maître en gros il arrive et il dit que la vie est bien faite parce que si Candide n'avait pas vécu tout ça, alors il serait pas là aujourd'hui à faire pousser des radis, et Candide il dit bien vrai tu vois, mais le plus important, c'est de cultiver ton jardin. [...] Lahuiss cendre en disant qu'il nous faut tout expliquer, et il commence à dire que Candide au départ c'est un **mec** qui vit avec un paquet de certitudes alors qu'il ne connaît **que dalle** à la vie.

(Lopez, 2017 : 52-54)

Ici c'est Lahuiss qui partage l'histoire de Candide avec ses amis tout en l'adaptant au langage du fief. Les nombreux éléments de langue non standard appartenant au registre familier : *clandé*, apocope de *clandestin*, *cul* « postérieur », *galère* « ennui, difficulté », le terme d'adresse *ma gueule*, *mec* « homme », *que dalle* « rien », *tout le bordel* « tout le reste », *type* « homme », et au français contemporain des cités : *pécho*, « parvenir à séduire », verlan de *choper*, *tèj*, verlan de *jeter*, ainsi que les marques de l'oralité : l'élision de la voyelle du pronom (*j'vais*), la chute du *ne* de la négation (*j'te raconte même pas*) et la répétition du marqueur discursif *t'as vu* et *tu vois* témoignent, une fois de plus, du fait qu'appartenir au fief c'est aussi utiliser un langage qui lui est propre. Face à la norme de la langue écrite qui caractérise l'œuvre de Voltaire, les personnages du roman imposent leur propre norme, une pratique orale de la langue truffée d'éléments non standard.

En guise de conclusion

Pour conclure, il nous semble important de souligner que le fief mis en scène par David Lopez dans son roman s'avère un entre-deux à la fois spatial, social et linguistique. Spatial puisqu'il s'agit d'une sorte de zone périurbaine située quelque part entre la banlieue et la campagne, social puisque les personnages du roman ne s'identifient ni aux « petits bourgeois » ni aux « cailleras de cité » et linguistique puisque le brouillage de frontière entre discours et narration permet à l'auteur de créer un tissu linguistique original à partir de voix hétérogènes. Dans ce fief, les personnages refusent de se soumettre aux injonctions sociales et vivent des existences sans objectif précis :

ils s'adonnent au jeu, à la drogue, à la bagarre, etc. L'influence du rap est clairement perceptible ici : c'est en refusant les diktats sociaux que les membres du fief tentent de retourner le stigmate pour se forger une identité. Cette construction identitaire puise abondamment dans plusieurs variétés de langue non standard auxquelles les personnages ont recours. Les éléments langagiers relevant avant tout du français familier et du français contemporain des cités remplissent une fonction identitaire permettant aux personnages d'afficher leur appartenance au fief et, par là, de se distinguer des autres.

Corpus

LOPEZ David (2017), *Fief*, Paris, Éditions du Seuil.

Bibliographie

- AUGÉ Marc (2020), « Lieux et non-lieux de la ville », *Comparative Studies in Modernism*, n° 17, p. 7-16.
- BERTUCCI Marie-Madeleine, DELAS Daniel dir. (2004), *Français des banlieues, français populaire ?* Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise CRTH.
- BOURDIEU Pierre (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- BOYER Henri (1997), « "Nouveau français", "parler jeune" ou "langue des cités" ? Remarques sur un objet linguistique médiatiquement identifié », *Langue française*, n° 114, p. 6-15. DOI : 10.3406/lfr.1997.5379
- DEMANZE Laurent (2012), « Les mots de la fin. La mort et la langue littéraire », in : *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin. Tome I* (D. Viart, L. Demanze dir.), Paris, Armand Colin, p. 51-64. DOI : 10.3917/arco.viar.2012.01.0051
- FRANÇOIS Denise (1975), « La littérature en argot et l'argot dans la littérature », *Communication et langages*, n° 27, p. 5-27. DOI : 10.3406/colan.1975.4224
- FRANÇOIS-GEIGER Denise (1991), « Panorama des argots contemporains », *Langue française*, n° 90, p. 5-9. DOI : 10.3406/lfr.1991.6190
- GOUDAILLIER Jean-Pierre (1997), *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- GOUDAILLIER Jean-Pierre (2002), « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités », *La linguistique*, n° 38, p. 5-24. DOI : 10.3917/ling.381.0005

- GUIRAUD Pierre (1958), *L'argot*, Paris, Presses Universitaires de France.
- KOVÁCS Máté (2020), « Vers une redéfinition du registre littéraire : les variétés de langue non standard comme langue de la narration littéraire », in : *Diversité et variations de la langue française au XXI^e siècle* (R. Mudrochová, B. Courbon dir.), Plzeň, NAVA, p. 261-274.
- LAGORGETTE Dominique, LARRIVÉE Pierre (2004), « Interprétation des insultes et relations de solidarité », *Langue française*, n° 144, p. 83-103.
DOI : 10.3406/lfr.2004.6809
- LEPOUTRE David (2001), *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob.
- PIAT Julien (2011), « Que reste-t-il de la langue "littéraire" ? », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 3, p. 1-11.
<http://journals.openedition.org/fixxion/4469>, consulté le 10 décembre 2023.
DOI : 10.4000/fixxion.4469
- PHILIPPE Gilles, PIAT Julien dir. (2009), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard.
- REY-DEBOVE Josette, REY Alain (2023), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert.
- SZABÓ Dávid (2019), « Entre argot traditionnel et français contemporain des cités : *Le thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef et *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag », *Revue d'Études Françaises*, n° 23, p. 129-138.
- TURPIN Béatrice (2012), « Introduction. Pour une sémiotisation de l'hybridation », in : *Discours et sémiotisation de l'espace. Les représentations de la banlieue et de sa jeunesse* (B. Turpin dir.), Paris, L'Harmattan, p. 7-16.
- WOLF Nelly (2019), *Le peuple à l'écrit. De Flaubert à Virginie Despentes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

MÁTÉ KOVÁCS

Université Eötvös Loránd
Courriel : kovacs.mate@btk.elte.hu