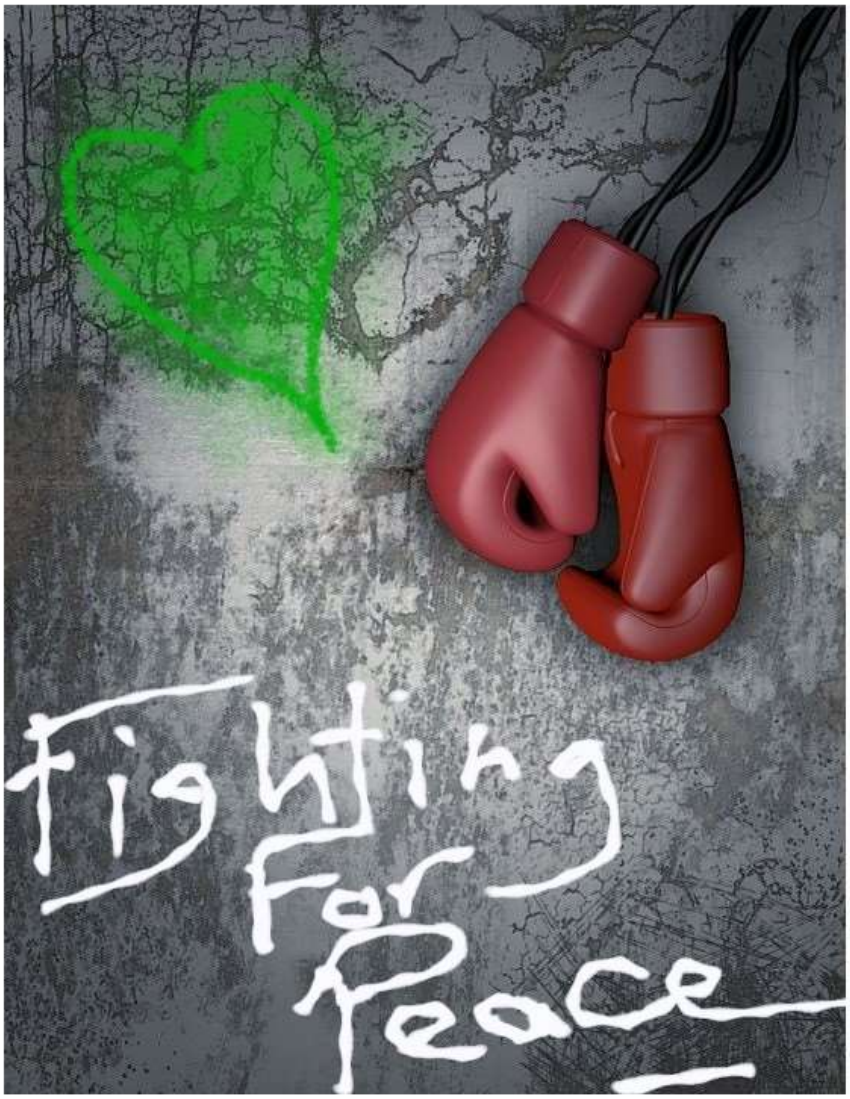
L'ACCENT DE BELFAST

Etude de cas du film *The Boxer* (Jim Sheridan)

Par Airelle THEVENIAUT



Mémoire de validation de la deuxième année du Master Recherche de l'Aire Culturelle du Monde Anglophone (Master ACMA), spécialité de Linguistique / Phonétique.

Sous la direction de Madame le Professeur des Universités Sophie HERMENT

Remerciements :

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont, de près ou de loin, contribué à la réalisation de ce mémoire de deuxième année.

Mes remerciements les plus sincères vont en priorité à ma directrice de Recherche Sophie Herment qui m'a accompagnée durant ces deux années de Master Recherche avec une disponibilité permanente, et avec toujours autant de bienveillance, de compréhension … et de patience !

J'ai également une pensée amicale pour tous mes camarades de promotion de Master Recherche avec qui s'est instaurée une entraide sans faille tout au long de l'année, *quelle qu'ait pu être la situation* !

Je tiens par ailleurs à remercier toute l'équipe d'enseignants-chercheurs dans le domaine de la linguistique-phonétique, en particulier Monique De Mattia-Viviès, Linda Pillère et Gabor Turcsan, qui ont su nourrir mon intérêt pour leur champ de recherche tout au long de mon cursus universitaire.

Un immense merci à Brendan, Peter et Andrew, sans qui ces recherches sur l'histoire culturelle et linguistique de l'Irlande n'auraient pas été aussi abouties.

Sur un plan plus personnel, je tiens tout particulièrement à remercier Leslie pour son soutien, sa bonne humeur et sa capacité à toujours relancer ma motivation et ma confiance tout au long de l'année !

Même les remerciements les plus sincères ne suffiraient pas pour qualifier l'importance qu'a eu Erin Galad, mon groupe de musique irlandaise, sur mon moral et mon énergie au quotidien ! Léa, Eric, Théophane, Didier, merci de m'avoir permis de vivre une aussi belle expérience à vos côtés !

Enfin, je tiens à remercier de tout mon cœur ma famille, et en particulier mes parents, qui m'ont toujours soutenue et aidée dans tout ce que j'entreprenais.

Table des matières

INTRODUCTION.....7

PREMIERE PARTIE : ETAT DE L'ART 10

1. Caractéristiques linguistiques de la province d'Ulster.....10

1.1. Grammaire.....10

1.2. Vocabulaire.....13

2. Le système phonologique.....14

2.1. La qualité vocalique.....14

2.1.1. Le système vocalique d'Ulster.....14

2.1.1.1. Les deux voyelles courtes.....14

2.1.1.2. Les trois voyelles hautes.....15

2.1.1.3. Les quatre voyelles du milieu et du bas.....16

2.1.1.4. Les trois diphtongues fermantes.....18

2.1.1.5. Les voyelles en syllabes inaccentuées.....18

2.1.2. Le système vocalique de Belfast.....19

2.1.2.1. Le /ɪ/ court.....19

2.1.2.2. Le /ʌ/ central.....19

2.1.2.3. Le /i/ long.....19

2.1.2.4. Le /u/.....19

2.1.2.5. Le /o/.....19

2.1.2.6. Le /ɛ/.....20

2.1.2.7. Le /a/ (TRAP et BATH).....20

2.1.2.8. La diphtongue PRICE.....20

2.1.2.9. La diphtongue MOUTH.....20

2.2. La quantité vocalique.....22

2.3. Le système consonantique.....23

2.3.1. Le < l >.....23

2.3.2. Le < wh >.....23

2.3.3. Le < r >.....23

2.3.4. Le < t >.....23

2.3.5. Les < th >……24

3. Le système de la province nord……25

3.1. Introduction……25

3.2. L'intonation du nord de l'Irlande……25

3.2.1. Le Rise……27

3.2.2. Le Rise-Plateau……27

3.2.3. Les Rise-Plateau-Slump……28

3.2.4. Le Rise-Fall……28

3.2.5. Le Simple-Fall……28

3.3. L'intonation de Belfast……29

3.3.1. Le Low-Rise……29

3.3.2. Le High-Rise……30

3.3.3. Le Rise-Fall……31

3.3.4. Le Fall……32

3.3.5. Les tons dits « compounds »……32

3.3.5.1. Le Double-Rise……32

3.3.5.2. Le Fall-Rise……32

4. Conclusion……33

DEUXIEME PARTIE : CONTEXTUALISATION DU FILM *THE* BOXER…… 34

1. Historique de la province d'Ulster……34

1.1. Le conflit politique……35

1.1.1. Contexte et cause de la partition……35

1.1.2. Le « Stormont Regime » (1921 – 1972)……36

1.1.3. Vers une politique de réconciliation (« Direct Rule »)……37

1.1.4. Le processus de paix……38

1.2. Le conflit communautaire……39

1.2.1. Privilèges et inégalités……40

1.2.1.1. Le travail……40

1.2.1.2. L'organisation au sein des communautés……41
1.2.2. Les terrains neutres……42
1.3. Conclusion……43
2. Contextualisation du film……44
2.1. Le cinéma irlandais……44
2.2. Jim Sheridan et *The Boxer* ……45
2.3. Le film : synopsis et thèmes principaux……48
2.4. Conclusion……50

TROISIEME PARTIE : ANALYSE ET RESULTATS……51

1. Autour du film……51
2. Analyse segmentale……53
2.1. Le système vocalique……53
2.2. Le système consonantique……58
3. Analyse suprasegmentale……59
3.1. Schémas intonatifs……60
3.1.1. Declaratives……60
3.1.1.1. Low Rise……60
3.1.1.1.1. They were very surprised……60
3.1.1.1.2. Just want to set the record straight……60
3.1.1.1.3. You used to make me laugh……61
3.1.1.1.4. I don't wanna see him ever again……61
3.1.1.1.5. You said if I asked you to leave, you'd leave……61
3.1.1.2. Step-Up……62
3.1.1.2.1. Le schéma standard……62
3.1.1.2.1.1. I don't want any breakfast……62
3.1.1.2.1.2. You're only interested in hurting people……62
3.1.1.2.1.3. Thought I'd train and get a few fights in England……63
3.1.1.2.1.4. Well I'm asking……64
3.1.1.2.2. Les schémas dans lesquels le noyau tombe avant le dernier mot lexical……64
3.1.1.2.2.1. We met last night, you know ?……64
3.1.1.2.2.2. That was it for me……65
3.1.1.2.2.3. I needed a bed for the night……65

3.1.1.2.3. Cas particulier où le noyau est sur la partie haute du Step-Up……66
3.1.1.2.3.1. […] since the troubles began twenty eight years ago……66
3.1.1.2.3.2. A lot more innoncent people would be alive today……66
3.1.1.3. Rise Plateau……67
3.1.1.3.1. You're gonna run away with him, aren't you ?……67
3.1.1.3.2. They use it as a community centre now……67
3.1.1.4. Rise Fall……68
3.1.1.4.1. Best fighter in Ulster……68
3.1.1.4.2. I'll not put her life in danger……68
3.1.1.4.3. Oh it's a dangerous game alright……68
3.1.1.5. Schémas atypiques……69
3.1.1.5.1. So did I……69
3.1.1.5.2. I can't hurt him……69
3.1.1.5.3. That's your only pleasure isn't it ?……69
3.1.2. Interrogatives……70
3.1.2.1. Questions en WH (questions ouvertes)……70
3.1.2.1.1. En Rise……70
3.1.2.1.1.1. How you left Danny Flynn to take the blame ?……70
3.1.2.1.1.2. What's wrong ?……70
3.1.2.1.2. En Step-Up……71
3.1.2.1.2.1. Why didn't you stick with the gym, Ike ?……71
3.1.2.1.2.2. What are you talking about ?……71
3.1.2.2. Questions YES/NO (questions fermées)……72
3.1.2.2.1. En Rise Plateau……72
3.1.2.2.1.1. Pretending not to see me ?……72
3.1.2.2.2. En Rise Fall……72
3.1.2.2.2.1. You not know me ?……72
3.1.2.2.3. En Step-Up……73
3.1.2.2.3.1. Can you help me ?……73
3.1.2.2.3.2. You've been threatened ?……73
3.1.2.2.3.3. Have you ?……74
3.1.3. Impératives……74
3.1.3.1. You tell'em Ike Weir's afraid of nobody !……74
3.1.4. Exclamatives……75
3.1.4.1. I coached him !……75
3.2. Analyse approfondie……75
4. Conclusion……78
CONCLUSION……79

ANNEXES.....81

A/ Résumés des scènes sélectionnées.....81

- 1. Colère Ike.....81
- 2. Et 3. Café Danny Ike 1 et 2.....81
- 4. Harry chez Danny.....81
- 5. Harry et Joe sur le cessez-le-feu.....81
- 6. Maggie et Danny au restaurant.....81
- 7. Discours de Ike sur le ring.....81
- 8. Harry et Joe sur les coups de feu.....82
- 9. Danny chez Maggie.....82
- 10. Harry et Joe sur la voiture piégée.....82
- 11. Joe et Maggie.....82
- 12. Maggie chez Danny.....82
- 13. Harry et Ike.....83
- 14. Joe et Danny.....83

B/ Script des scènes sélectionnées.....83

- 1. Colère Ike.....83
- 2. Café Danny Ike 1.....84
- 3. Café Danny Ike 2.....84
- 4. Harry chez Danny.....84
- 5. Harry et Joe sur le cessez-le-feu.....85
- 6. Maggie et Danny au restaurant.....85
- 7. Discours de Ike sur le ring.....85
- 8. Harry et Joe sur les coups de feu.....86
- 9. Danny chez Maggie.....86
- 10. Harry et Joe sur la voiture piégée.....87
- 11. Joe et Maggie.....87
- 12. Maggie chez Danny.....88
- 13. Harry et Ike.....89
- 14. Joe et Danny.....89

SOURCES.....90

Introduction

La langue celte se compose de plusieurs entités qui partagent des racines linguistiques et culturelles communes, comme le souligne Ruairí O hUiginn (2008 : 1) lorsqu'il dit que le terme "*Celtic is referring to a group of languages that have close affinity with each other through their descent from a common parent language*". On compte parmi ces branches linguistiques les langues brittoniques telles que le breton, le gallois, et le cornique, ou encore les langues gaéliques dans lesquelles on retrouve les variétés irlandaise (Irish Gaelic), écossaise (Scottish Gaelic) et mannoise (Manx).

La frontière entre langue et dialecte semble parfois être floue, néanmoins, nous pouvons avancer, en reprenant les propos de Milroy (1981 : 6), qu'une langue est une entité officielle parlée par un ou plusieurs peuples, pouvant comprendre de nombreuses variétés appelées « dialectes », qui eux-mêmes s'établissent en fonction de critères régionaux ou sociaux. Il sera donc plus juste de parler de la « langue gaélique », et du dialecte « gaélique irlandais ». Notre sujet de mémoire portant principalement sur l'accent de Belfast, nous utiliserons le plus souvent l'appellation « d'anglais de Belfast », sous-entendu, le dialecte de Belfast.

Les premiers locuteurs de gaélique remontent au Vème siècle avant J.C., mais ce n'est que des siècles plus tard au contact du latin que les premiers écrits gaéliques sont apparus. On retrouve une influence latine dans le lexique irlandais autour de l'écriture avec des mots comme *seríobh* (*scribere*, écrire) ou *peann* (*penna*, plume), puis dans le vocabulaire ecclésiastique par la suite. Nous pouvons également relever une influence scandinave (Old Norse) puis normande et française, issue des vagues d'invasions entre le VIIIème XIIème siècles dans le vocabulaire de la mer (*trosc*, de l'Old Norse *torskr*, le cabillaud) ou encore en architecture ((*airse*, du français « arche ») et autour des noms de famille (*Fitzgerald*, « fils de Gerald ») (O hUiginn, 2008 : 4).

A partir de 600 après J.C., le gaélique irlandais a dans un premier temps été sujet à une structure morphologique et syntaxique complexe proche de celle du latin (plusieurs sortes de déclinaisons, trois genres grammaticaux possibles (féminin, masculin, neutre) etc.), avant de connaître une uniformisation de son dialecte vers 1200.

Par la suite, la période qui s'étend jusqu'en 1800 marque le clivage entre d'un côté la classe bourgeoise et les érudits, qui défendent le maintien d'une langue soutenue considérée comme archaïque, et de l'autre la classe populaire, qui adopte un parler plus standardisé et influencé par les variétés plus oralisées. En parallèle, les invasions anglaises de 1200 et 1600 introduisent progressivement la langue anglaise dans les comtés irlandais. Aujourd'hui, malgré les tentatives du système éducatif pour rétablir l'apprentissage du gaélique, le nombre de locuteurs irlandais a considérablement diminué avec l'assimilation de la langue anglaise par la majorité de la population, à l'exception de quelques régions (Gaeltachts) où le gaélique est encore parlé, mais où les locuteurs ne sont plus monoglottes (Filppula, 2008 : 328).

L'anglais d'Irlande tel que parlé aujourd'hui est connu sous le nom de « Irish-English dialect », et se compose de « l'Anglo-Irish » (issu en grande partie de l'association du premier anglais parlé, de l'irlandais et à moindre mesure, de l'écossais du nord de l'Irlande) en République d'Irlande, et de « l'Ulster English » dans la province d'Ulster, issu majoritairement de l'écossais et de l'anglais des colonies du XVIème siècle. Nous pourrions également mentionner les variétés que nous considèrerons comme secondaires, mais qui ont eu une influence certaine sur l'établissement de l' « Irish-English », comme par exemple le « Yola » (équivalant à la première forme d'anglais parlé en Irlande), le « Planter English » (anglais des colons du nord de l'Irlande entre 1600 et 1700), d'où descendent l' « Anglo-Irish » et l' « Ulster Scots » (variété d'anglais écossais telle que parlée dans les comtés du Donegal, d'Antrim et de Down essentiellement), et enfin le « Hiberno-English » (du latin *Hibernia*, Irlande), qui caractérise les locuteurs dont les ancêtres parlaient exclusivement irlandais (Melchers & Shaw, 2003 : 73, 74).

Filppula (2004 : 73) avance que l'« Irish English » tient à la fois d'une persistance des

caractéristiques gaéliques mais aussi d'un conservatisme d'un anglais dit archaïque, peut-être dans le but de se démarquer de l'identité linguistique qui a été imposée par l'Angleterre pendant des siècles. Le contact avec d'autres dialectes est également déterminant, toujours selon Filppula, avec une certaine influence devenue internationale de l'anglais américain, et dans le nord plus spécifiquement, avec une influence écossaise très marquée.

Cette particularité linguistique du nord a notamment été à l'origine de la différenciation forte entre la province d'Ulster et les trois autres provinces (Connacht, Leinster et Munster) qui sera l'un des arguments avancés dans la partition des deux Irlande au début du siècle dernier. Il faut néanmoins garder à l'esprit que l'état d'Irlande du Nord ne recouvre pas l'entièreté des neuf comtés d'Ulster ; en effet, les comtés du Donegal, Cavan et Monaghan, qui appartiennent à la République du Sud, se revendiquent plus proche des valeurs culturelles de cette dernière.

Nous nous intéresserons dans ce mémoire à la totalité de la province d'Ulster lorsque nous réaliserons notre analyse linguistique (en utilisant le terme d' « Ulster English »), mais nous nous limiterons à l'Irlande du Nord (et ses comtés de Antrim, Armagh, (London)Derry, Down, Fermanagh et Tyrone) pour traiter des aspects plus politiques et culturels.

Plus spécifiquement, nous nous intéresserons à l'étude de l'accent de Belfast car l'intrigue du film *The Boxer*, que nous avons choisi d'analyser cette année, se passe dans la capitale nord-irlandaise. Nous tenterons de savoir si l'authenticité recherchée par le réalisateur Jim Sheridan dans la reproduction du Belfast des années 1990 se retrouve également au niveau linguistique et phonologique avec une utilisation d'un dialecte fidèle à celui de la ville, adoptant des phonèmes et des schémas intonatifs propres à cette variété d'anglais.

Nous dresserons dans un premier temps un état d'art de la littérature écrite sur le dialecte de la province d'Ulster et de Belfast, puis nous tenterons d'établir la contextualisation autour du film avant de nous pencher sur l'analyse et l'interprétation phonologique proprement dite.

PREMIERE PARTIE : ETAT DE L'ART

1. Caractéristiques linguistiques de la province d'Ulster

Nous allons pour commencer nous intéresser aux caractéristiques grammaticales et lexicales de l'anglais d'Ulster.

1.1. Grammaire :

Il existe tout d'abord des caractéristiques communes à l'anglais d'Ecosse (ScotEng), notamment autour de la marque du pluriel qui reste non-existente autour des termes désignant des mesures de temps et d'espace (*five year, two mile*), mais aussi autour du système déictique à trois termes *this*, *that*, et *thon/yon* (forme neutre), ou encore autour de l'utilisation de la forme progressive avec des verbes qui normalement ne sont pas compatible avec BE + ING (*I was knowing your face*) (Melchers & Shaw, 2003 : 78). On peut également rencontrer quelques expressions d'origine écossaise comme par exemple *I doubt he's not coming* (ce qui sous-entend *I expect he's not coming*) ou encore *That's me away* (sous-entendu *I'm going now*) (Trudgill & Hannah, 1993 : 102).

On distingue également dans le dialecte plutôt rural quelques caractéristiques issues d'un anglais plus archaïque, et que l'on retrouve également dans la République d'Irlande, comme par exemple la distinction toujours en vigueur dans certaines régions entre le pronom singulier *you/ye* et le pluriel *youse* (Melchers & Shaw, 2003 : 78).
Todd (2000 : 86) relève une influence du gaélique encore visible aujourd'hui dans le nord et le sud, qui est l'utilisation plus que courante d'un nom verbal à la place d'un verbe : *If I had the doing of it again*. Todd dira d'ailleurs : « Gaelic is an extremely 'noun-centered' language » (92).

Enfin, certaines occurrences typiquement nord-irlandaises sont par exemple l'utilisation de l'expression *whenever* dans une phrase comme *whenever my baby was born*, où *whenever* renvoie à une situation occasionnelle, et donc peut être interprété comme une équivalence de *when*, ou *as soon as* en UlsterScots (Trudgill & Hannah

(1993 : 102)), alors qu'en Irlande du Sud, on considèrera davantage *whenever* comme un synonyme de *everytime* (Milroy, 1981 : 10).
On retrouve également l'adverbe *anymore* dans des occurrences positives : *he comes a lot anymore*, équivalant à *he comes here a lot nowadays*, phrase qui sous-entend alors *before, he didn't come often* (Trudgill & Hannah (1993 : 104)).

Voici d'autres expressions susceptibles d'être entendues en Irlande du Nord
(Trudgill & Hannah, 1993 : 104) :
I get doing it (*I'm allowed to do it*),
It wouldn't take you to be there early (*you have to be there early*),
I'm not at myself (*I'm not feeling very well*),
You're well mended (*you're looking better)*.

Il existe quelques expressions qui sembleraient agrammaticales pour un locuteur d'anglais standard mais que l'on peut entendre dans l'entité géographique d'Ulster (Milroy, 1981 : 5).

- *He brought some bushes **for to** paint the room.*

  Le « FOR-TO complement » (Milroy, 15) est possible pour les verbes autre que *wish* ou *like* et leurs synonymes, qui véhiculent un souhait ou une appréciation.

- ***Them** eggs is cracked, **so they are**.*

  Ce phénomène est qualifié de « Singular Concord » par Milroy (12) : La phrase simple *Them eggs is cracked* est correcte en Ulster, mais la reprise par tag avec un singulier (car le verbe de la proposition principale est au singulier) n'est pas acceptée. La règle autorise toute sorte de noms ou pronoms démonstratifs à être suivis d'un singulier, sauf pour un pronom personnel. Or ici, le pronom apparemment personnel *them* est en fait une équivalence de *those*, sous-entendu *those eggs*. On s'attend donc à avoir un singulier, mais étant donné qu'au départ, *those* est un pronom démonstratif pluriel, la reprise doit se faire automatiquement au pluriel (*so they are*).

La différence Nord-Sud peut se concrétiser linguistiquement autour de l'utilisation de certains verbes plutôt que d'autres, ce qui nous amène à reconsidérer la signification des occurrences suivantes.

Par exemple, là où les nord-irlandais diront *You **bring** the children to school and I'll **take** them home*, les irlandais du sud diront *You **take** the children to school and I'll **bring** them home* (Melchers & Shaw, 2003 : 78).

Autre exemple, l'utilisation du « habitual be » (traduction de « avoir l'habitude de ») dans *he is used to drinking* donnera *he **does be** drunk* (*do/does be*) en Irlande du Nord, et *he **be's** drunk* ('*be/be's*) en Irlande du Sud (Melchers & Shaw, 78).

Enfin, les nord-irlandais auront tendance à éviter l'utilisation de l'aspect HAVE + EN (*I'm just doing it, Did you have your breakfast yet ?*) là où les irlandais de la République le conservent (*I've just done it, Have you had your breakfast yet ?*) (Milroy, 1981 : 15).

1.2. Vocabulaire

En ce qui concerne le lexique ulstérien, certaines occurrences proviennent d'une influence écossaise, comme par exemple les plus connues, *Aye* et *Wee*, là où en anglais standard on utiliserait respectivement « *yes* » et « *small* », ou encore *Carry out* pour « *take away* » (emporter), *folk* que l'on peut également retrouver en anglais standard, qui est une équivalence de « *People* », et enfin *to shoogle* pour « *to shake* » (secouer, trembler, remuer).

Il existe également certains mots que le sud et le nord de l'Irlande ont en commun. On retrouve par exemple des termes comme *bold* là où l'anglais standard utilisera « *naughty* » (vilain, méchant, mauvais), *to cog* pour « *to cheat* » (tricher, tromper), ou encore *delph* pour « *crockery* » (vaisselle).

Enfin, la province du nord a également un vocabulaire qui lui est propre, avec des occurrences comme *to boke* pour « *to vomit* » (vomir), *to gunder* pour « *to shout* » (crier), ou encore *to wither* pour « *to hesitate* » (hésiter).

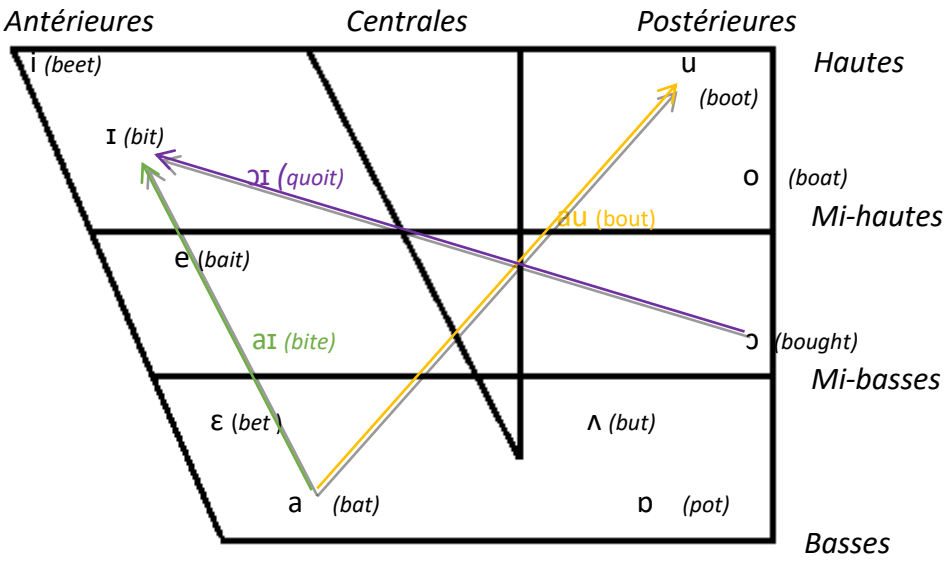
Après nous être intéressée au lexique et à la grammaire de la province d'Ulster, nous allons à présent nous pencher sur son système phonologique et son intonation.

2. Le système phonologique

2.1. La qualité vocalique (réalisation de la voyelle dans la bouche)

2.1.1 Le système vocalique d'Ulster

Figure 1 : Système vocalique d'Ulster sur le trapèze vocalique[1]



Milroy (1981 : 54) dénombre douze voyelles dans le système vocalique d'Ulster. C'est un système contrastif : comme nous aurons l'occasion de le voir, il y a nettement moins de contrastes entre voyelles dans la prononciation de Belfast qu'en RP[2], où l'on en dénombre dix-neuf.

2.1.1.1. Les deux voyelles /ɪ/ et /ʌ/, qui n'existent pas en position finale dans les mots monosyllabiques, et qui ne sont jamais diphtonguées. Ces deux voyelles sont dites courtes[3] dans tous les environnements

[1] Adapté du Diagramme de Jones (1940), adaptation personnelle à partir des informations données par Milroy sur les différents 'lexical sets' (Wells)
[2] RP : *Received Pronunciation*, prononciation standard de la langue anglaise
[3] Voir *2.2. La quantité vocalique des phonèmes* (p. 23)

- /ɪ/ (*bit, bliss, bid, give, bin, bill*)

Pour Turcsan & Herment (2015 : 186), le phonème est plus ouvert qu'en RP, et se situe entre [e] et [ɛ].

La voyelle peut même prendre une forme plus centrale [ɨ], influencée par la voyelle KIT en écossais d'après Milroy (1981 : 26). Quand elle est suivie d'un /l/, la voyelle peut prendre une forme plus ouverte [ae] (Wells, 1982 : 421).

- /ʌ/ (*but, bud, love, bun, dull*)

Glain (2013 :75) et Wells (1982 : 441) parlent de deux prononciations possibles pour cette voyelle, soit plus en retrait (*bus* [bɒs]), soit de même qualité assez centrale que la voyelle RP (*bus* [bʌs]).

Lorsque la voyelle est suivie d'un -r-, la voyelle peut avoir la même qualité qu'en RP, mise à part sa rhoticité (*bird* [bɜːɻd]), ou peut adopter la qualité de la voyelle STRUT (*nurse* [nʌɻs]) (Glain, 2013 : 75).

2.1.1.2. Les trois voyelles hautes /i/, /u/ et /o/

Suivies de < r >, /z/, /v/, /ð/, et en position finale, ces voyelles sont souvent longues (*grieves* [gri:vz] mais *grief* [grif]).

- /i/ (*feet, frief, feed, grieve, been, feel, fear, be*)

Les mots en <ea> (*weak*, *peace*) sont souvent de même phonème que la voyelle RP de *bake* ou *wake* [eɪ] (Milroy, 1981 : 25), voire sont prononcés entre [əɪ] et [eə] (Meier, 2008 : 74), et de ce fait contrastent avec des mots comme *week* ou *piece*.

- /u/ (*boot, loose, food, lose, soon, fool, poor, too*)

Il n'y a pas de différenciation entre les phonèmes de FOOT et GOOSE, les deux convergeant en un seul son [u], parfois plus central mais tout aussi fermé [ʉ], *good* [gʉd], soot [sʉt] ((Melchers & Shaw (2003 : 73), Wells (1982 : 444), Hickey (2004 : 80)

et Glain (2013 : 76)). Cette qualité de voyelle se rapproche de celle du < u > français ([y]), comme dans « russe » (Turcsan & Herment, 2015 : 185).

- /o/ (*boat, coast, code, dose, bone, hole, bore, go*)

Contrairement à la diphtongue en RP [əʊ], la voyelle d'Ulster est réalisée en monophtongue [o] (Glain (2013 : 76), Turcsan & Herment (2015 : 186)). On peut également retrouver le phonème sous une forme diphtonguée plus proche de la réalisation GenAm[4] ([oʊ]).

2.1.1.3. Les quatre voyelles du milieu et du bas : e, ɛ, a, ɔ + ɒ ([ɒ] est inclus dans la catégorie de la prononciation en [ɔ] puisque seules les voyelles -o- suivies d'une consonne sourde sont prononcées avec un [ɒ] en Ulster (cot, pot, lock) (Milroy, 1981 : 25)).

Là encore, quand elles sont suivies d'une consonne sourde, toutes ces voyelles sont courtes. Dans les réalisations longues, la voyelle peut se transformer en diphtongue.

- /e/ *fate* ([e(ə)]) / *fade* [e'ə]

Les voyelles de DRESS et FACE en RP ne sont plus vraiment distinguables dans l'anglais d'Ulster, toutes deux convergeant vers le phonème /e/, ou un peu plus ouvert pour DRESS avec [ɛ].

En position préconsonantique, la voyelle peut avoir tendance soit à rester en monophtongue [e:], soit à devenir une diphtongue et à se recentrer vers le milieu de la bouche, avec une qualité proche du [eə - ɪə] (*David* ['deəvɪd / 'dɪəvɪd]) (Glain, 2013 : 76). En position finale et dans les mots monosyllabiques, la transformation en monophtongue est presque toujours réalisée (*may* [me:]) (Trudgill & Hannah, 1994 : 105).

[4] General American, variété américaine de la langue anglaise

- /ɛ/ (*bet, bed*)

La qualité de cette voyelle est proche de celle du RP, entre [e] et [ɛ] (Glain, 2013 : 76). Quand elle est suivie d'une consonne finale sonore /v, z, r, ð/, la voyelle est allongée (Wells, 1982 : 439). Si elle est suivie d'une vélaire, la réalisation sera plus ouverte, et de ce fait, *beg* et *bag* seront homophones par neutralisation des deux phonèmes, prononcés tous deux [baeg] (Melchers & Shaw (2003 : 77), Milroy (1981 : 26)).
Dans les régions d'Ulster Scots, *bet* se prononcera avec une voyelle plus centrale [bʌt].

- /a/ *bat*

Comme cela a été dit précédemment, si la voyelle est suivie d'une consonne sourde, elle sera plus courte ([ae, a]), ou plus longue si elle est suivie d'une consonne sonore ([a:]).
Lorsqu'elle est suivie d'une nasale, la voyelle sera automatiquement ramenée en arrière, toujours non-arrondie [ɑ:], comme dans *family* ['fɑmli] (Hickey, 2004 : 91).
Si la voyelle est suivie d'un <r> ou d'un < l > (*palm*, *start*), la qualité est la même qu'en RP, respectivement [ɑ:ɻ] et [ɑ:] (Glain, 2013 : 73).

- /ɔ/ & /ɒ/ : *Stalk, caught, cod, cot, knot*

On distingue de façon générale les deux phonèmes uniquement lorsque l'environnement prévocalique se compose de consonnes sourdes, en particulier /p, t, k, ʧ/ : *cod* [kɔ:d] et *cot* [kɒd] ((Wells (1982 : 439), Trudgill & Hannah (2008 : 103)). Parfois même, la voyelle [ɒ] peut être réalisée de façon plus ouverte et plus avancée (*pot* [pɑt]), caractéristique du dialecte plutôt Anglo-Irish (Milroy, 1981 : 25).
Lorsque la voyelle est suivie d'un -r-, il y a différentes prononciations possibles : elle peut soit être non-arrondie et avancée comme en américain ([ɑ:ɻ], selon Melchers & Shaw (2003 : 74)), soit se situer entre la prononciation standard du RP ([ɔ: ɻ]), voire plus fermée ([o:ɻ]), ce qui entraine la distinction entre deux mots *a priori* homophones : *horse* [ɔ:ɻ] mais *hoarse* [o:ɻ] (Hickey, 2004 : 78).

2.1.1.4. Les trois diphtongues fermantes (aɪ, au, ɔɪ)[5]

- /aɪ/ (*pipe, line, drive, pie*)

On assiste à un « diphthong shift », c'est-à-dire que la diphtongue est réalisée avec la qualité d'une autre diphtongue. Ici, le premier élément est souvent réalisé en position plus avancée, et légèrement moins ouverte, équivalant à la diphtongue FACE du RP : *like* [lɛɪk] (Glain, 2013 : 77).

Parfois, la diphtongue peut subir une palatalisation sur le deuxième élément [aj] (Turcsan & Herment, 2015 : 186).

- /au/ (*out, loud, house, how*)

Cette diphtongue peut se prononcer avec un [əʉ] (Turcsan & Herment (2015 : 186) et Wells (1980 : 443)), mais elle peut varier entre [ɛʉ, aeʉ, ʌʉ] avec un premier élément plus centralisé et un second élément non-arrondi et plus central (Glain, 2013 : 77).

- /ɔɪ/ (*void, voice, boy*)

Comme énoncé précédemment pour la diphtongue de PRICE, Turcsan & Herment (2015 : 186) parlent d'une palatalisation de la voyelle [ɔj], mais dans l'ensemble, la diphtongue tend à être de même qualité que celle du RP.

2.1.1.5. Les voyelles en syllabes inaccentuées :

Selon Glain (2013 : 74), le -y- final peut être réalisé de façon fermée /i/ ou mi-ouvert /ə/. Hickey (2004 : 80) rapporte une forme plus ouverte [e] du -y- final (*tricky* [trëke], *happy* [hɑpe]).

[5] On remarquera que les diphtongues « centralisantes » (Turcsan & Herment (2015 : 186)) sont réalisées en monophtongues car le degré de rétroflexion est important dans l'anglais d'Ulster. Le schwa est donc remplacé par l'approximante rétroflexe [ɻ]. On transcrit donc ces trois diphtongues respectivement [eɻ (ou [ɚ]), ɪɻ, ʊɻ].

Le système vocalique de Belfast connaissant quelques variations sur certains phonèmes, il était nécessaire de réaliser un chapitre exclusivement consacré à la prononciation dans la capitale nord-irlandaise.

2.1.2. La qualité vocalique de Belfast

Dans son ouvrage, Milroy établit également le système vocalique de Belfast pour certaines voyelles dont la réalisation diffère légèrement de celle d'Ulster.

2.1.2.1. Le /ɪ/ court (*bit, bliss, bid, give, bin, bill*) est réalisé de façon plus ouverte, de telle sorte que *bit* et *bet* sont homophones, tous deux prononcés avec un [ɛ] (Milroy, 1981 : 69).

2.1.2.2. La voyelle centrale /ʌ/ (*but, bud, love, bun, dull*) est prononcée dans le milieu populaire plus ou moins arrondie et fermée entre un [ɔ] central et un [ʊ] (*but* [bɔt - bʊt] (Milroy, 1981 : 69).

2.1.2.3. Le /i/ long (*feet, frief, feed, grieve, been, feel, fear, be*) est réalisé en diphtongue dans la prononciation populaire, partant du centre vers une position antérieure [ëi]. *Be* et *bay* peuvent alors être homophones (Milroy, 1981 : 71).

2.1.2.4. Le /u/ dans *boot, loose, food, lose, soon, fool, poor, too* est plus central, noté [ü]. Dans le dialecte populaire, il n'est pas rare de trouver la prononciation plus ouverte [ʌ] (*bull* [bʌl). Dans les positions longues, la voyelle est réalisée en diphtongue, partant d'un niveau mi-fermé et central pour aller vers l'avant, se prononçant [ëy] ou [əy] (Milroy, 1981 : 71).

2.1.2.5. La voyelle /o/ (*boat, coast, code, dose, bone, hole, bore, go*), toutes classes sociales confondues, peut se réaliser avec une diphtongue fermée et en

retrait ([oʊ]), ou plus proche de celle du RP, et dans ce cas nettement plus centrale ([əʊ]).

Quand la voyelle est suivie d'un < l > en position monosyllabique, le premier élément de la diphtongue pourra être plus ouvert et frontal (*old* [aʊl]), caractéristique de l'écossais des Low lands (Hickey (2004 : 80).

2.1.2.6. La voyelle dans *bet* et *bed* sera prononcée respectivement [bɛt] et [bɛ:d]. Dans ce dernier environnement, la voyelle est parfois même diphtonguée, et se retrouve plus au centre [ɛə] (Milroy, 1981 : 74).

2.1.2.7. La voyelle dans TRAP et BATH est la même, ouverte et centrale [a]. Dans un environnement long, il arrive que la voyelle soit prononcée avec un [ɑ:] pour la classe moyenne, et avec un [ɔ:] pour la classe populaire (Milroy, 1981 : 75).

2.1.2.8. La prononciation la voyelle PRICE de Belfast se rapproche de [eɪ, ɛɪ], même si dans un langage plus soutenu, l'on pourra croiser plus facilement la même qualité de voyelle qu'en RP, parfois même plus centrale [aɪ, ʌɪ]. Quand le langage est plus soutenu, le locuteur va préférer une version plus proche de celle du RP, parfois même encore plus centrale.

Quand la diphtongue est suivie du -r-, la prononciation varie entre [aeɪ] pour la classe populaire et [aɪ] pour la classe moyenne (Milroy, 1981 : 78)

2.1.2.9. La diphtongue dans MOUTH varie entre [ëy, ɛy, aey]. Dans le langage soutenu, la diphtongue se rapproche de la diphtongue RP, tout en gardant un deuxième élément assez central [aü]. Quand la diphtongue est suivie d'un -r-, elle devient souvent monophtongue, prononcée [ɑ:], et *tower* et *tar* peuvent donc être homophones (Milroy, 1981 : 78).

Tableau 1 : Tableau récapitulatif : comparaison

AUTEURS VOYELLES	ULSTER SCOTS (Hickey, 2004)	ULSTER RURAL (Hickey, 2004)	ULSTER (général) (Melchers & Shaw, 2003)	BELFAST (Milroy, 1981)
KIT	ɛ	e	ɪ	ɛ
DRESS	-	ɛ(:)	ɛ	ɛ(:), ɛ'ə
TRAP	-	a	a	a, ae
LOT	a:, ɑ:	ɒ	ɒ, ɔ	ɒ, ɑ
STRUT	-	ʌ	ʌ	ʌ, ɔ
FOOT	-	ʉ	u	ü
FLEECE	i:, ɛ:	i:	i	i, e(:), ei
FACE	-	e:ə	e	e(:)
BATH	-	ɑ(:)	a	ɑ:, ɔ:
PALM	-	-	a	a
THOUGHT	-	ɔ(:)	ɔ	ɔ(:)
SOFT / CLOTH	a:, ɑ:	ɔ(:)	ɔ	-
GOOSE	-	ʉ(:)	u	ü
PRICE	əɪ, ɑe	ɛɪ, aɪ	aɪ	eɪ, ɛɪ
MOUTH	u:	ɛʉ	au	au, ɛü, ɛy, aei
CHOICE	-	ɔɪ	ɔɪ	ɔɪ
GOAT	e:	ɔə, o:	o	o, oʊ
NEAR	-	ɪ(:)ɻ	iɻ	-
SQUARE	-	ə(:)ɻ	ɛɻ	-
START	ɛ:r	ɑ(:)ɻ	aɻ	a(:)ɻ, ɑ(:)ɻ
NORTH	ɔ:r	ɔ(:)ɻ	ɔɻ	ɔ(:)ɻ
FORCE	o:r	o(:)ɻ	oɻ	o(:)ɻ
CURE	-	u(:)ɻ	uɻ	-
NURSE	-	ə(:)ɻ	ʌɻ	-

HAPPY	-	ɪ, e	-	e

Avant de nous pencher sur la réalisation consonantique de l'anglais d'Ulster, nous nous attarderons sur l'étude de la quantité vocalique des phonèmes ulstériens, qui se rapproche de celle d'Ecosse.

2.2. La quantité vocalique des phonèmes (durée des phonèmes)

Le système de quantification des voyelles en Ulster est très différent de celui en RP. Milroy le dit lui-même : « *the Ulster student can place no reliance whatever on standard accounts of RP vowel length in well-known textbooks* » (1981 : 61). En effet, toutes les voyelles ou presque sont susceptibles d'être longues dans cette variété d'anglais (par exemple, la voyelle /ɛ/ sera forcément courte en RP, alors qu'à Belfast, *bet* et *bed* auront une quantité différente).

La loi d'Aitken (Adam Jack Aitken), qui détermine la longueur d'une voyelle dans l'accent de l'anglais d'Ecosse à partir de l'influence du gaélique écossais, peut également être utilisée en anglais d'Ulster (Wells, 1982 : 441).

Cette loi s'applique à toutes les voyelles exceptées /ɪ/ et /ʌ/, et stipule que les voyelles /e, ɪ, o, u/ sont dites longues quand elles précèdent un -r-, une autre voyelle, une frontière de morphème, et les fricatives sonores /v, ð, z, ʒ/ sous accent (Milroy, 1981 : 26). Les autres voyelles /ɑ, ɒ, ɔ/ sont le plus souvent longues quel que soit l'environnement (Turcsan & Herment, 2015 : 186). Enfin, toutes les voyelles sont dites courtes quand elles sont suivies des plosives /p, t, k / (Wells, 1982 : 439).

L'environnement de la voyelle a une importance capitale dans sa réalisation quantitative. On se rend alors compte de la proximité des deux variétés écossaise et nord-irlandaise sur différents axes phonologiques, autant sur la quantité et la qualité des voyelles que sur la réalisation des consonnes.

2.3. *Le système consonantique*

2.3.1. Le < l > en position postvocalique et en coda[6] est prononcé comme en Irlande du Sud, c'est-à-dire clair, dans la province d'Ulster, à l'exception de certains quartiers de Belfast, où il est vélarisé, ou « dark » [ɬ] (Melchers & Shaw, 2003 : 77).

2.3.2. Contrairement à la République d'Irlande où les <wh> sont prononcés /ʍ/, l'Irlande du Nord ne connait pas d'opposition entre /ʍ/ et /w/ (Trudgill & Hannah, 1994 : 105). C'est l'une des caractéristiques de l'anglais standard qui s'est implantée dans la province. Néanmoins, Turscan & Herment (2015 : 188) remarquent que l'opposition peut se faire dans les régions où l'Ulster Scots est encore relativement présent ([ʍ] *which* et [w] *witch*).

2.3.3. Le < r > irlandais est par nature plus sonore et plus long que le -r- du RP (Meier (2008 : 179)). Il subit une rhoticité quand il est en position finale et devient une approximante rétroflexe[7] notée [ɻ] après les voyelles périphériques (toutes les voyelles sauf /ɛ/ et /ə/) ou notées [ɚ] et [ɝ] après les voyelles centrales. Dans certaines régions où l'influence gaélique est encore importante, le <r> peut être « vibrant » dans toutes les positions, et réalisé en trille ([r]) (Turcsan & Herment, 2015 : 188).

2.3.4. Le <t> peut être sujet à des coups de glottes en position intervocalique, [bʌʔɚ] (Wells, 1980 : 445). Quand ces deux consonnes sont suivies d'un schwa rhotique [ɚ], Hickey (2004 : 79) et Milroy (1981 : 25-26) parlent également de

[6] En position de fin de syllabe
[7] C'est le résultat de la jonction entre les alvéoles de la mâchoire supérieure et le palais dur (Meier, 2009 : 179)

dentalisation[8] de ces deux plosives alvéolaires : *water* [wɑːt̪ə]. Cette influence est typiquement venue de l'Anglo-Irish, et non de l'écossais.

La réalisation du <t> peut également «se rapproche[r] d'une battue alvéolaire voisée (*tapped /r/*), comme en anglais américain [et est] transcrit […] [ɾ] » (Glain, 2013 : 78). *Potato* sera prononcé [pəteɪɾəʊ].

Le -t- en position finale peut se retrouver affaibli et prononcé [ts], presque affriqué (Turcsan & Herment, 2015 : 188), voire même muet (*get* [gɛtˀ] (Hickey, 2004 : 79).

2.3.5. A la différence de l'Irlande du Sud, les <th> en Irlande du Nord ne sont pas réalisés en plosives dentalisées [t̪] et [d̪], et l'on distingue alors *tin* de *thin*, et *doze* de *those* (Melchers & Shaw (2003 : 74). On a donc comme en RP le <th> fricatif en Ulster, et c'est également le cas dans le dialecte rural (Wells, 1982 : 437).

2.3.6. Il arrive que les occurrences en <gh> et <ch> soient prononcées avec le son [x], typiquement écossais (*brought* [brɔːxt], *Monaghan* [ˈmʌnəxən], *lough / loch* [lɒx]) (Hickey, 2004 : 78).

2.3.7. La palatalisation des plosives vélaires /g/ et /k/ en position prévocalique est une pratique pour le moins courante en Irlande du Nord, et plus particulièrement à Belfast, où *cat* ou *gap* seront respectivement prononcés [kjat] et [gjap]. C'est une caractéristique de l'ancien anglais qui remonte aux alentours du XVIIIème siècle (Hickey, 2004 : 79).

L'étude de cette variété d'anglais ne serait pas complète si l'on ne considérait que les disparités entre anglais standard et anglais d'Ulster au niveau segmental. En effet, ces deux dialectes diffèrent également autour de la réalisation de leur intonation, comme nous allons le démontrer maintenant.

[8] La dentalisation est réalisée avec le bout de la langue contre la mâchoire supérieure (Meier, 2009 : 179)

3. Le système intonatif de la province nord

3.1. Introduction

James E. Atkinson (1973 : 192) définit l'intonation comme un phénomène complexe qui s'opère à partir de la structure syntaxique d'une phrase. Le schéma intonatif dépend de la position de l'accent tonique (ou noyau) dans la phrase. Cet élément, supposé ressortir du schéma intonatif, est mis en relief la plupart du temps grâce à une chute intonative conséquente, qui accorde une importance sémantique supplémentaire à l'information.

En général, le noyau, ou focus, tombe sur le dernier élément lexical de la phrase (il est alors appelé « broad focus »). Si ce n'est pas le cas, il tombe sur le dernier mot lexical d'une partie de l'unité intonative qui n'est encore pas connue (on parlera alors de « narrow focus ») (Cruttenden, 1997 : 4). *Have you had a good **day** ?* (broad) / *I've had a bloody **ho**rrible day* (narrow).

L'intonation de l'anglais standard sur le noyau peut prendre différentes formes, qui vont déterminer le schéma prosodique de la phrase (Cruttenden, 1997 : 5). Si l'on a un « Fall » (chute), le schéma est dit non-marqué, c'est-à-dire standard. Cela peut aussi vouloir dire que le locuteur met fin à ses propos. Si l'on a un « Rise » (montée), le schéma est moins neutre, et l'on ressent plus facilement une certaine idée de contraste, ou de non-finalité.

Néanmoins, comme nous l'avons mentionné, l'intonation de la province nord de l'Irlande connait d'autres contours qui sont intéressants à comparer avec ceux de l'intonation standard.

3.2. *L'intonation du Nord de l'Irlande :*

La prosodie du Nord de l'Irlande est reconnue comme étant différente de celle dans la République, et bien entendu différente de celle de l'anglais standard. Une grande majorité des unités intonatives sont réalisées avec un noyau montant, qui quand il est en fin de phrase (« rising terminal » (Cruttenden : 1994)), devient le schéma non-marqué pour les interrogatives (y compris les questions ouvertes en WH), les déclaratives et les impératives (« *a rise is the unmarked tone not only for questions but also for statements and commands* ») (Wells, 1982 : 447).

Cette intonation montante qui se profile là où l'on se serait attendu à une descente est caractéristique de l'UNBI (Urban Northern British Intonation), système intonatif caractéristique des variétés de l'anglais dans le Nord du Royaume-Uni (Cruttenden, 2007 et Wilhem, 2015b). Cela dit, il existe des locuteurs qui adoptent une intonation hybride, avec certaines déclaratives en montée, et d'autres en descente, mais dont la règle qui détermine l'utilisation de l'un ou l'autre des schémas reste encore inconnue à ce jour (Herment, et al. (à paraître)).

Une autre forme d'intonation montante se retrouve dans le HRT (High Rising Terminal), ou « Uptalk » (Warren, 2016). Cette intonation est, comme son nom l'indique, une montée terminale, mais cette montée est ici consciemment recherchée par le locuteur, dans un souci d'arrangement stylistique de la phrase (Guy *et al.* 1986, Cruttenden 1994, Ladd 2008). Le HRT est souvent utilisé pour véhiculer du respect ou du doute (Lakoff, 1975, et Eckert, 1989). Warren ajoute que ces HRT sont utilisés pour chercher confirmation sur une information qui a été proposée, ou pour s'assurer que l'interlocuteur avait compris où l'on voulait en venir (« *it is used for checking and for seeking feedback […]. It is used to mark new information and to invite the listener to make links between information being conveyed and their existing beliefs. It askes 'Are you following me ?'. It shares rather than tells* » (Warren, 2016 : 68).

Selon Hirst (2009), cette intonation aurait une origine scandinave datant de l'invasion des peuples du nord entre le VIIIème et XIIème siècle essentiellement en Ecosse et dans le Nord de l'Irlande.

Pour Cruttenden (1997 : 131), cette intonation serait plutôt directement née dans l'Irlande du Nord, et serait donc d'origine celte. L'immigration irlandaise dans des villes comme Newcastle ou Birmingham expliquerait que ces structures intonatives se retrouvent également dans l'Est de l'Angleterre.

Dans tous les cas, les études de Dalton & Ní Chasaide (2005 : 143 et 2007 : 296), qui ont travaillé sur l'intonation dans le gaélique irlandais à partir d'une comparaison entre l'intonation du Connemara et celle de la province d'Ulster, montrent que dans le gaélique ulstérien, le noyau de la phrase est réalisé en montée, et est suivi d'une suite postnucléaire relativement statique et haute, en schéma « Rise-Plateau (-Slump) »[9], tous types de phrases confondus.

On distingue différentes sortes de schémas intonatifs montants et descendants dans l'intonation de l'anglais d'Ulster (schémas et exemples tirés de Cruttenden (1997), de Turcsan & Herment (2015) et de Wilhem (2015b)).

3.2.1. **Le Rise** assure la montée sur la syllabe nucléaire ou sur la fin de cette dernière et le début de la suivante inaccentuée. Ex :



3.2.2. **Le Rise-plateau**, qui semble être le schéma le plus fréquent, propose une montée sur le noyau ou sur la syllabe postnucléaire suivie d'un ton statique haut en plateau. Ex :



On peut également rencontrer le même schéma avec la syllabe nucléaire en statique bas et une montée, ou un saut, sur la première syllabe de la suite postnucléaire. Ex :



[9] Voir les détails sur cette intonation p.28-29

3.2.3. **Le Rise-plateau-slump** a le même schéma que le Rise-plateau, à la différence qu'à la fin de l'unité intonative, la ou les dernière(s) syllabe(s) ont une tonalité légèrement descendante. Ex :



La même variante que celle vue précédemment peut se produire : la syllabe nucléaire se retrouve en statique bas, et c'est la syllabe postnucléaire qui assure la jonction en Rise avec les syllabes inaccentuées suivantes, sur un statique haut. La chute se fait toujours sur la dernière ou l'avant-dernière syllabe. Ex :



3.2.4. **Le Rise-fall**, qui est plus rare, est quasiment identique au précédent, mis à part la non-existence du plateau entre le Rise et le Fall. Ex :



3.2.5. **Le Simple-Fall**, lui aussi assez rare, consiste en une chute simple de l'intonation sur l'accent tonique de la phrase. Il part d'un point assez haut pour se finir sur un ton relativement bas. Ex :



Tout comme pour la partie segmentale, nous allons à présent nous intéresser au cas de Belfast et de son intonation.

3.3. *L'intonation de Belfast*

Cruttenden et Jarman ont réalisé un article pour le *Journal of the International Phonetic Association* (1976 : 6). Il en ressort entre autres qu'en général, la syllabe précédant la syllabe nucléaire est accompagnée d'une petite chute (« on fall ») si l'intonation est en Rise, ou d'une levée (« on rise ») si l'intonation est en Fall jusqu'au bout de la syllabe nucléaire.

Il existe selon eux trois tons possibles après un « on fall », qui sont les schémas les plus courants :

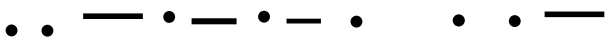
3.3.1. Le « **Low-Rise** » est une montée progressive sur le noyau quand celui-ci est sur la dernière syllabe.

*I think it's quite **nice***



Si le noyau tombe plus tôt, on aura un « Step-Up », c'est-à-dire une sorte de Rise Plateau qui se réalise en paliers. Le noyau est sur un statique bas, et la suite postnucléaire est en plateau.

*I can think of one about his **dau**ghter he sings*



On retrouve le plus souvent le « Low-Rise » dans les déclaratives (1976 : 8).

Si la syllabe pré-nucléaire est en hauteur, on a un schéma standard, non-marqué.

*They're given different sets of ins**tru**ction.* ↗

Si la syllabe pré-nucléaire est basse, on aura un sentiment d'aversion, ou un manque d'enthousiasme.

*We get it at the week-**end**.* ↗

En interrogatives, le « Low Rise » véhicule un sentiment d'hostilité de la part du locuteur (1976 : 10).

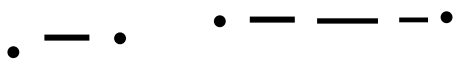
*Who **said** so ?* ↗

Enfin, lorsqu'il s'agit d'une impérative, le « Low Rise » est utilisé comme ton non-marqué (1976 : 11) :

*Press the little button on the left **side**.* ↗

3.3.2. Le « **High-Rise** » équivaut lui-aussi à un Step-Up, ou à une sorte de Rise Plateau, à la différence que la hauteur de la suite postnucléaire est plus haute que dans un Low Rise. En général, ce schéma véhicule plutôt une idée de contraste, de surprise ou d'emphase, même si le noyau peut toujours tomber sur le dernier mot lexical accentuable.

*I think it's **all** his own songs on it*



Dans un schéma déclaratif avec un « High-rise », le ton est plus marqué (1976 : 8).

On peut alors soit avoir de l'implication et de l'intérêt de la part du locuteur :

*I didn't **know** that.* ↗

Soit véhiculer de la surprise, et donc de l'interrogation :

*No inter**fe**rence from French stations* ↗

Dans une proposition subordonnée, c'est la proposition principale qui porte le High-Rise :

*He **lights** it* ↗ */ before he **sucks** it.*

On peut également trouver des « High-Rise » en interrogatives en WH (rappelons que les montées sont le schéma non-marqué à Belfast pour les interrogatives en WH, à l'inverse de l'intonation standard). Il arrive que le noyau soit directement sur le mot interrogatif, avec une suite postnucléaire qui est en montée constante derrière (1976 : 10).

***How** many times did you say she wrote ?*

Dans une impérative, le schéma en « High-Rise » a une tournure de requête de la part du locuteur (1976 : 11).

Give me another **chance**. ↗

A l'inverse, un « High-Fall » véhiculerait un ordre plus abrupt, accentué par une syllabe pré-nucléaire très haute et une longue descente (1976 : 11).

Go and wash the **car**. ↘

3.3.3. Le « **Rise-Fall** » a un mouvement qui commence à un niveau assez bas pour remonter ensuite sur la syllabe nucléaire puis redescendre à un niveau moindre. Ce n'est *a priori* pas l'équivalent du Rise-Plateau-Fall.

*Are you going for gene**ra**lities then ?*



Ce schéma véhicule très naturellement une idée d'emphase ou de contraste (1976 : 8).

*The **pa**ssive groupe / don't get the **chance** to do this.*

(On remarquera que le sujet est isolé dans une unité intonative pour accentuer encore plus sur *passive*).

Un « Rise Fall » dans une interrogative peut véhiculer de l'étonnement de la part du locuteur, en réponse à ce qui a été dit plus tôt (1976 : 10) :

*Is it **one** of Strauss ?*

Du reste, on peut également trouver d'autres types de schémas intonatifs secondaires comme :

3.3.4. « **Le Fall** », bien que rare à Belfast, il connait une chute moins importante que dans d'autres variétés d'anglais :

Did you **not** ?



3.3.5. Les tons dits 'compounds' (tons composés, à deux noyaux) :

3.3.5.1. Le « Double-Rise » est précédé d'un 'on-fall', et a sa première montée qui est plutôt douce, alors que sa deuxième est plus prononcée :

*Records **are** very expensive to **buy***



Ce schéma est souvent utilisé dans les exclamatives quand les deux Rises sont de même ampleur (1976 : 9), souvent pour souligner deux informations importantes ;

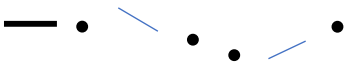
*It's very handy **ha**ving↗ **both** on this show ↗ !*

Ou quand une proposition est reprise par une adverbiale :

*He can't sing the lyrics. I can't **sing** ↗ them **ei**ther ↗ !*

3.3.5.2. Le « Fall-Rise » est lui précédé d'un 'on-rise'. Sa chute descend plus bas encore qu'une chute normale en se prolongeant sur les syllabes postnucléaires en pente douce, et ce jusqu'au deuxième noyau, qui lui remonte en Low Rise qui ne dépasse pas le niveau médium.

*Then we **hide** all the **pic**tures*



Le ton dominant, marqué par le « Fall », soulève une information plus importante ou encore inconnue, contrairement au « Rise » (1976 : 9).

Remarque : pour les interrogatives en TAG, Jarman et Cruttenden en distinguent deux sortes (1976 : 10) :

Celles avec un « Low Rise » sur les deux unités intonatives véhicule l'idée d'une question rhétorique, mais le locuteur cherche à avoir confirmation :

*You live right on the **out**skirts / **don't** you ?*



Enfin, celles avec un « High-Rise » véhiculent une idée de requête de la part du locuteur, mais cette fois-ci, il n'y a qu'une seule unité intonative, avec le noyau montant et la suite postnucléaire en plateau.

*You hadn't seen the film at **all**, had you ?*



Cruttenden et Jarman ont donc démontré que le ton non-marqué standard n'était pas le « Fall » dans certains dialectes de l'anglais, et notamment de l'anglais de Belfast (« *In no way in Belfast intonation a falling pitch is an unmarked pattern* » (1976 : 12)), dont 70% des schémas intonatifs sont réalisés en « Rise », ce qui a permis à Cruttenden d'avancer que les schémas intonatifs de l'anglais de Belfast appartenaient à la variété UNBI (2007 : 258).

4. Conclusion

L'état de l'art réalisé ci-dessus nous a proposé une première approche pour une étude segmentale et suprasegmentale de la variété de l'anglais d'Ulster, et plus particulièrement de la variété de l'anglais de Belfast. Ce catalogage semblait nécessaire pour réaliser par la suite notre étude de cas sur le film *The Boxer*. Auparavant, il nous semblait cependant nécessaire de nous familiariser avec cette période charnière que sont les années 1990 pour l'Irlande du Nord durant laquelle *The Boxer* a été réalisé. C'est pourquoi la deuxième partie de ce mémoire sera consacrée à la contextualisation politique, sociale et culturelle autour du film.

DEUXIEME PARTIE :
CONTEXTUALISATION DU FILM THE BOXER

1. Historique de la province d'Ulster

Au XIIème siècle, l'Angleterre entreprend de coloniser l'Irlande pour y répandre la foi catholique. Quatre siècles plus tard, le roi Henry VIII adopte le titre de roi d'Irlande et ainsi organise une nouvelle vague de colonisation anglaise pour cette fois-ci convertir la population à l'anglicanisme. Une partie du Nord s'organise autour de la seigneurie pour tenter de maintenir l'église catholique en place. Une fois le soulèvement de la province d'Ulster réprimé par les forces royales entre 1598 et 1603, l'Angleterre décide de coloniser massivement la région et ainsi convertir la population à la foi protestante par le biais de « plantations[10] » écossaises et anglaises.

Depuis, la société nord-irlandaise s'est divisée en deux entités distinctes qui expriment une vision de la société différente selon leur appartenance politique et religieuse. La plupart des historiens ne considèrent pas le conflit Nord-irlandais comme un affrontement d'ordre spécifiquement religieux, même si la quasi-totalité des nationalistes sont de confession catholique et qu'une grande majorité des unionistes partagent la foi protestante (anglicane essentiellement, et presbytérienne). Le conflit politique cependant est régulièrement sous-tendu par des motifs religieux.

En 1921, le Royaume-Uni prend la décision de scinder l'Irlande en deux parties en réponse à la revendication d'indépendance des régions du Sud et de l'Ouest alors que le Nord (six des neuf comtés de la province d'Ulster) décide majoritairement de rester le Royaume-Uni. De nos jours, la communauté catholique, majoritairement 'nationaliste', ou 'républicaine', se revendique culturellement proche de la République du Sud, et est de ce fait favorable à une unification de l'île. Elle considère que l'Irlande est une entité géographique unie qui doit ainsi avoir le droit de s'auto-diriger si elle le souhaite (Boyle & Hadden, 1985 : 54). En face, la communauté protestante, 'unioniste', se caractérise par une affinité culturelle (et politique) avec le Royaume-

[10] Le terme de « Plantations » est dérivé de l'appellation des colons anglais appelés 'planters', venus exploiter les lieux stratégiques (essentiellement les terres, synonymes de pouvoir à l'époque). Les 'planters' écossais ont participé à la diffusion d'une foi plus presbytérienne au sein de la province d'Ulster.

Uni, c'est pourquoi elle se prononce en faveur d'une présence politique britannique au sein de la province Nord.

1.1. Le conflit politique

1.1.1. Contexte et causes de la partition

Jusqu'en 1800 (date à laquelle l'Irlande est annexée au Royaume-Uni), Dublin est la capitale politique de l'Irlande, du moins en apparence, puisque les affaires du pays sont en majorité gérées depuis Londres. A partir de là, le Royaume-Uni, échaudé par ce qui s'est passé en France, prend la décision de brider l'activité parlementaire d'une Irlande jugée trop « révolutionnaire ».

En 1886, un premier *Home Rule Act* est proposé par le premier ministre Gladstone en réponse à la demande d'indépendance réclamée par la population irlandaise. Il stipule que l'Irlande puisse accéder à une autonomie interne au niveau politique et social, mais dépende toujours de la couronne d'Angleterre. La proposition est abandonnée car la majorité des protestants de la province d'Ulster, soutenue par les Britanniques, refuse d'être dirigée par Dublin. Pour eux, cela risquerait de mettre en péril leur mode de vie dans la mesure où ils se retrouveraient minoritaires face à une population irlandaise catholique qu'ils jugeaient trop hostile. La proposition du *Home Rule Act* est rejetée encore à deux reprises, en 1893 et 1912, date à laquelle la résistance irlandaise se met en place (Moody & Martin, 2001 : 313).

Durant la première guerre mondiale, le Royaume-Uni fait passer au second plan le cas irlandais, ce qui provoque des réactions violentes parmi la population, et plus particulièrement au sein de l'*intelligentsia* (ce qui amènera à l'Easter Rising[11] en 1916). En conséquence, Lloyd George, voyant qu'aucun compromis ne pourrait être trouvé pour satisfaire les deux communautés, fit passer le *Government of Ireland Act* (1920), qui permit à terme l'installation de deux parlements distincts, l'un à Dublin (en Irlande du Sud, ou Irish Free State, nouvellement créé), l'autre à Belfast (en Irlande du Nord) en 1921. La partition est réalisée de façon à satisfaire un maximum de personnes, et de ce fait, la région d'Ulster ne constitue pas l'entièreté de l'état d'Irlande du Nord : les trois comtés du Donegal, Cavan et Monaghan sont majoritairement peuplés de

[11] Connue en français sous le nom « d'Insurrection de Pâques », l'East Rising fut la rébellion armée de républicains irlandais pour réclamer et établir l'indépendance de l'Irlande.

catholiques nationalistes, alors que la population unioniste-protestante se trouve principalement dans les comtés proches de Belfast.

Il fut question de l'établissement d'un conseil de collaboration entre Nord et Sud, mais le parti Sinn Féin[12] refusa. Il y eut également la proposition de devenir un dominion (sous souveraineté britannique) au même titre que le Canada ou que l'Australie, mais encore une fois le parti la rejeta puisque cela compromettait l'indépendance totale revendiquée jusque-là.

On peut constater cependant ici que l'avis des catholiques nationalistes d'Irlande du Nord, qui représentent un tiers de la population a été peu pris en compte. Là où l'Irlande du Sud et la communauté protestante du nord sont ressorties satisfaites des négociations, la communauté catholique du Nord s'est retrouvée isolée vis-à-vis de l'Irlande du Sud à laquelle elle reprocha d'avoir donné priorité à la revendication d'indépendance au détriment des conditions de partition de l'île. Par la suite, notons que la neutralité de l'Irlande du Sud, notamment dans les conflits planétaires, puis son départ du Commonwealth en 1948 ont contribué à affecter les relations entre les deux Irlande (Boyle & Hadden, 1985 : 62).

1.1.2. Le « Stormont Regime » (1921-1972)

Dès le départ, le gouvernement du nord eut du mal à reconnaître la légitimité d'une appartenance de la communauté nationaliste-catholique à une culture irlandaise et gaélique. La province adopta le drapeau de l'Union Jack pour sceller son union avec le Royaume-Uni ; on rebaptisa les rues avec des noms britanniques et les évènements nationaux furent valorisés préférentiellement lorsqu'ils concernaient la tradition de la communauté unioniste-protestante (Goldring, 1994 : 45).

Le gouvernement unioniste, se sentant menacé par les nationalistes, entreprit avec le soutien des britanniques une guerre militaire mais aussi idéologique contre l'IRA (Irish Republican Army) pour asseoir son autorité sur les six comptés du Nord. Il mena également une politique sociale discriminatoire. Les meilleurs postes étant par exemple réservés aux protestants, beaucoup de catholiques, découragés, quittèrent massivement les grandes villes, ou s'investirent modérément dans les emplois qui leur

[12] Parti républicain existant encore aujourd'hui dans les deux Irlande.

étaient proposés, ce qui conforta globalement les protestants dans l'idée que les catholiques seraient incapables de prendre leur part dans la construction du pays (Boyle & Hadden, 1985 : 61).

Au tournant des années 1950 et 1960, la situation sembla s'apaiser, en raison d'une meilleure croissance économique (liée en partie à une politique attractive de la province vis-à-vis des entreprises internationales), et également de premières tentatives de rapprochement communautaire proposées par le premier ministre unioniste Captain Terence O'Neill (1963-1969).

Cependant, entre 1966 et 1969, la *Northern Ireland Civil Rights Association*, organisation visant à donner davantage de droits aux catholiques, gagna en puissance. Elle organisa avec l'appui de l'IRA, des manifestations qui prirent une ampleur considérable occasionnant régulièrement des affrontements difficilement contrôlables par les forces de l'ordre. Les troupes britanniques durent intervenir et de nombreux membres de l'IRA se retrouvèrent en prison, parfois sans réelle explication.

Cette situation incita les gouvernements nord-irlandais et britanniques à imposer le régime du *Direct Rule*, supervisé par Londres, ayant pour objectif de favoriser les négociations « civilisées » entre les deux partis.

1.1.3. Vers une politique de réconciliation (« Direct Rule ») (1972-2007)

L'établissement de la *Direct Rule*, conclue entre le Nord, le Royaume-Uni et la République d'Irlande, propose un accord possible entre communautés afin d'envisager le futur de la province, le but de ces négociations étant avant tout de concrétiser un rapprochement politique avec l'une ou l'autre des autorités politiques, sud-irlandaises ou anglaises.

Le Nord est également gouverné par le *Northern Ireland Office* (organisme non-élu) à partir de 1972, qui gère la législation électorale, les droits à l'égalité, la sécurité de la province, la gestion de l'après-conflit et les questions d'héritages communautaires. Du fait que cette organisation ne soit pas élue par le peuple, les intérêts des communautés ne sont que rarement satisfaits car les décisions prises ne s'appliquent pas réellement à la situation (Goldring, 1994 : 47).

Deux accords successifs permettent de faire avancer les négociations de paix.

- L'accord anglo-irlandais de 1985 (*Anglo-Irish Agreement*) passé entre Margaret Thatcher et Garret Fitzgerald (premier ministre de la République) reconnaît la souveraineté du Royaume-Uni sur l'Irlande du Nord. Il accorde une place centrale au conflit irlandais, considéré comme prioritaire à résoudre, et stipule que les deux gouvernements de Dublin et Londres auront la possibilité d'intervenir dans les affaires du Nord si nécessaire (McGrattan, 2010 : 124).
- En 1993, la déclaration de Downing Street donne davantage de droits aux nord-irlandais dans la gestion du pays. Elle permet également aux organisations paramilitaires d'intervenir dans les négociations à condition qu'elles renoncent à la violence (McGrattan, 2010 : 136).

Cependant, un climat de méfiance réciproque a longtemps rendu difficile la possibilité de trouver un compromis. En 1998, l'établissement d'une administration plus équilibrée (le *Power-Sharing Executive*) entre les deux communautés donne davantage de droits à chacune d'entre elles, même si elle ne reconnaît encore que partiellement la légitimité de l'identité irlandaise des nationalistes (Boyle & Hadden, 1985 : 71 – 73). Néanmoins, la résistance de la part des unionistes confirme que le revirement politique donnant davantage de droits aux nationalistes est en marche (McGrattan, 2010 : 130). Et quoi que l'on en dise, le processus de paix est enclenché.

1.1.4. Le processus de paix

Des mouvements pacifistes comme *Peace and People*, sans affiliation politique ou religieuse, organisent des marches non-violentes, alors que le gouvernement britannique de son côté tente de rassembler le parti unioniste et le Sinn Féin autour d'accords possibles pour une paix durable, qui amèneront à une succession de cessez-le-feu, dont celui d'avril 1994 à l'occasion duquel le projet de réunification arrive à un point décisif. Malgré cela, à plusieurs reprises, le cessez-le-feu est interrompu par les forces paramilitaires loyalistes et républicaines qui continuent leurs exactions (assassinats des membres de l'opposition, attentats à la bombe dans des lieux stratégiques entre autres à Londres, etc.).

Le processus de paix semble finalement possible autour de 1997, puisque les deux partis se montrent enfin décidés à réellement coopérer : le 10 Avril 1998 voit la signature des Accords du Vendredi Saint (ou *Belfast Agreement*). Les négociations sont

orchestrées par David Trimble (unioniste) et John Hume (nationaliste), dont les discussions entre 1988 et 1993 auront finalement permis d'aboutir au désarmement des forces paramilitaires, et à la légitimation de Sinn Féin (trop souvent assimilé à un organisme violent du fait de ses relations avec l'IRA) (McGrattan, 2010 : 122 – 128).

Les accords sont approuvés par la majorité de la population du Nord dans la mesure où ils légitimisent les deux identités et traditions équitablement, et permettent la reconnaissance à la fois du statut irlandais, britannique et nord-irlandais, pour ceux qui souhaitent avoir la double nationalité.

Ces accords établissent également des bases solides pour un partage de pouvoir qui ne prend en compte ni les effectifs majoritaires ou minoritaires, ni les enjeux politiques ou religieux, avec une assemblée locale nord-irlandaise élue, et un conseil des ministres présidé par un premier ministre nord-irlandais (McGrattan, 2010 : 123). Cependant, la situation à l'heure actuelle est telle qu'aucun parti politique autre que les deux entités nationalistes et unionistes n'arrive à percer.

Cependant, même avec le processus de paix et la fin du conflit paramilitaire, la fracture entre les deux communautés s'exprime toujours à travers une sectorisation géographique et sociale dont sont victimes à la fois les unionistes appartenant sensiblement plus aux classes sociales supérieures, et la communauté nationaliste plus traditionnellement ouvrières.

1.2. Le conflit communautaire

Pour Maurice Goldring (1994 : 74), parler de « communauté » appellerait à des préjugés selon lesquels les personnes appartenant à ce groupe accepteraient passivement leur condition d'exclus de la société. Cependant, on oublie que ces membres s'organisent autour d'activités culturelles et sociales, ainsi qu'autour d'une résistance et d'un combat pour la légitimité de leurs droits au sein de la société.

A partir du XIXème siècle, on accorde aux catholiques le droit de s'installer progressivement dans les villes stratégiques importantes. La majorité des protestants du Nord a toujours vécu préférentiellement dans les comtés avoisinant Belfast. Cependant, la ville est divisée en deux parties distinctes, la communauté protestante résidant à l'Est (*East Belfast*) et les catholiques à l'Ouest (*West Belfast*). Leur

installation de masse à Belfast se concrétise à partir de 1834, date à laquelle ils étaient près de 20 000 personnes (contre 4 000 en 1808 (Goldring, 1994 : 28)). A la fin du XIXème, ils représentaient près de 34% de la population (Boyle & Hadden, 1985 : 55), contre 42% en 2001, soit sensiblement la même proportion que les protestants. Notons que la population a tendance à se diversifier progressivement avec une augmentation notable du nombre de non-chrétiens et d'athées.

1.2.1. Privilèges et inégalités

1.2.1.1. Le travail

Les catholiques, du fait de leur proximité culturelle avec le Sud, ont l'impression de pas être représentés, et d'être mal intégrés dans cette société nord-irlandaise. « *La communauté catholique est vue comme un groupe d'étrangers auxquels le pays ne doit rien* » (Goldring, 1994 : 48). Selon les dires de Ian Paisley, il est nécessaire d'être protestant et d'appartenir à ce « *peuple élu capable de sauver le pays et de créer une société libre sur le plan intellectuel* » pour être citoyen à part entière d'Irlande du Nord (Goldring, 1994 : 150-155). Pour beaucoup d'unionistes, les décisions prises pour le bon fonctionnement de la société nord-irlandaise ne doivent pas remettre en cause leurs privilèges et leur mode de vie, et de ce fait les protestants doivent rester prioritaires dans l'attribution des emplois, des logements et autres avantages sociaux et fiscaux.

La société nord-irlandaise de type patriarcal (où la femme reste au foyer) a été longtemps caractérisée par une relation dominants-dominés véhiculée par les anglais. Les catholiques sont considérés à l'image des femmes comme émotifs, faibles, prolifiques (« *ils pondent comme des lapins* » (Goldring, 1994 : 83)), et donc inaptes à assurer des emplois de responsabilité. Suivant cette logique, Goldring (1994 : 53) émet l'hypothèse que les métiers proposés aux protestants sont en général des métiers d'hommes (mis à part les métiers physiques), alors que ceux proposés aux catholiques s'apparentent plus à des métiers « de femmes », même si dans l'ordre de priorité dans les conditions d'embauches, les hommes catholiques ont tout de même la priorité sur les femmes protestantes.

Pendant longtemps, beaucoup d'emplois sont restés exclusivement réservés à l'une ou l'autre des communautés, suivant un modèle de travail établi au XVIIIème. Les emplois les plus prestigieux comme par exemple dans les grosses sociétés telles que les banques ou les entreprises, ou dans les forces de l'ordre, étaient tenus par des protestants hautement qualifiés, alors que les ouvriers catholiques géraient les petits commerces de secteurs, et travaillaient dans des emplois peu qualifiés de main-d'œuvre en usines (Boyle & Hadden, 1985 : 57). Le gouvernement tenta à plusieurs reprises de remédier à cette discrimination à l'embauche en instaurant dans un premier temps des quotas, puis en prônant l'idée qu'il fallait prioriser « l'égalité des chances » (création du *Fair Employment Agency* en 1976) car à diplôme égal, le travailleur protestant a plus de chance d'être qualifié et d'avoir un emploi stable qu'un catholique qui par ailleurs risque plus facilement de ne pas trouver d'emploi.

D'autre part, les conditions au travail sont beaucoup plus difficiles pour les catholiques, qui subissent de multiples discriminations. L'intimidation au travail est chose fréquente pour les catholiques, allant même parfois jusqu'à des menaces de mort de la part de protestants, mais également de certains catholiques pour qui il peut être mal vu de collaborer avec « l'ennemi ». Cette violence insidieuse est rarement dénoncée en raison des risques encourus, mais également parce qu'elle est intériorisée, et fait partie d'un quotidien plus ou moins accepté par tous.

1.2.1.2. L'organisation au sein des communautés

Le gouvernement a tenté de favoriser la mixité sociale en instaurant des mesures locatives ou d'accession à la propriété plus incitatives dans certains quartiers. Malgré tout, les communautés tiennent à préserver leur séparation géographique, et ce pour de multiples raisons.

Il y a tout d'abord des raisons de sécurité, car la violence est bien réelle ; chaque communauté cherche à éviter au maximum les occasions de confrontation ainsi que les risques pour leur propre communauté en cas d'attaque ou d'affrontement.

Par ailleurs, la séparation facilite un entre-soi recherché par chacune des parties (les mariages intercommunautaires sont toujours extrêmement rares et mal vus) et le développement d'institutions propres pour subvenir aux besoins de la communauté

(banques, services de santé…). Du reste, il existe une école de l'état (en apparence anti-sectaire), mais la majorité des catholiques fréquentent plus facilement l'école indépendante catholique, qui assure notamment des cours en gaélique. Celle-ci n'a été que récemment reconnue par l'état nord-irlandais.

1.2.2. Les terrains neutres

Il existe néanmoins des « terrains neutres » (Goldring, 1994 : 159 – 177), dont le but est d'atténuer le sectarisme des lieux publics et de favoriser les rencontres entre communautés autour d'évènements culturels ou sportifs (c'est notamment le cas du club de boxe anti-sectaire tenu par les personnages principaux du film *The Boxer* que nous analyserons par la suite), même si le sport reste un domaine hautement touché par la sectorisation, avec des drapeaux, des slogans ou des chants propres à chaque communauté (dans le film, la communauté catholique encourage son boxeur en entamant le chant traditionnel *Oh Danny Boy*, interprété sur la mélodie de *Londonderry Air*, qui revendique l'appartenance à la culture irlandaise et est souvent repris par la communauté nationaliste).

Ces terrains neutres sont supervisés par des volontaires anti-sectaires souhaitant dénoncer et lutter contre la violence quotidienne (rares sont ceux qui n'ont pas connu quelqu'un dans leur entourage se faire arrêter par les forces paramilitaires, être blessé voire tué dans un bombardement etc.).

On compte parmi les exemples de terrains neutres la plupart des universités mais également certaines écoles publiques mixtes (comme le Lagan College) qui instaurent des quotas d'admission de catholiques et protestants dans un but d'équité. Le but est bien entendu de traiter directement ou indirectement du problème nord-irlandais dans des ateliers de discussions, soit en abordant les questions sensibles, soit en favorisant une ouverture sur des sujets autres que celui du conflit politique et religieux. Les élèves doivent pouvoir être à même de s'écouter les uns les autres et ainsi d'être moins influencés par leur entourage sur les questions conflictuelles. Ce système d'écoles se heurte souvent à l'institution religieuse, qui a encore une influence importante sur le système éducatif nord-irlandais.

Les mouvements syndicaux sont également des lieux privilégiés dans lesquels les adhérents travaillent ensemble sur un projet commun tout en évitant les sujets sensibles préétablis (la violence paramilitaire, la discrimination, la justice, la prison). Ces syndicats sont des « *zones de trêve dans une société en guerre* » (Goldring, 1994 : 170).

Dans tous ces terrains neutres, le port d'un insigne religieux est interdit. Il ne faut cependant pas penser que ces affichages religieux sont à visée provocatrice : ils sont avant tout l'expression d'une appartenance idéologique profonde. Cette tendance est qualifiée de « *hidden sectarianism* » par David Cairns (2000 : 442), c'est-à-dire qu'il y a une interaction entre les membres d'une même communauté autour d'une revendication culturelle forte avec par exemple l'importance de son nom de famille, de sa fréquentation de telle ou telle école, ou de son utilisation d'un vocabulaire et d'une prononciation spécifique…. Dans ce cas précis, la communauté nationaliste aura tendance à utiliser des occurrences d'origine gaélique là où la communauté unioniste leur préfèrera leurs équivalences anglo-saxonnes. On constate également que la prononciation de la lettre -h- sera marquée d'une aspiration sur le début du mot par un nationaliste ([heɪʤ]), alors qu'un unioniste n'en fera pas ([eɪʤ]).

1.3. Conclusion

Depuis le XIIème siècle, les anglais sont présents sur le sol irlandais pour des raisons économiques mais aussi dans le but d'apporter la civilisation et la religion référente (au départ le catholicisme, puis l'anglicanisme) aux populations locales. C'est à partir du XIXème siècle que les irlandais commencent à revendiquer une liberté religieuse et une autonomie politique vis-à-vis du Royaume-Uni. La communauté protestante s'oppose à cette indépendance, et confirme une nouvelle fois le schisme entre protestants et catholiques.

Les projets de rapprochement entre communautés sont restés longtemps en suspens car les deux entités refusaient la négociation. C'est une relation triangulaire qui s'instaure, dans laquelle les mesures prises par le gouvernement britannique sont presque systématiquement bloquées par l'une ou l'autre des communautés. Personne

ne veut reconnaître une quelconque responsabilité dans la crise économique, politique et sociale du pays. C'est un cercle vicieux qui s'installe alors que la violence prend le dessus.

C'est dans ce cadre de grande incertitude quant à l'avenir du pays (nous sommes au moment des négociations de paix du milieu des années 1990) que se joue l'intrigue du *Boxer*.

2. Contextualisation du film

2.1. Le cinéma irlandais

Pendant longtemps, il était d'usage tout d'abord de justifier, puis plus tard de remettre en cause l'impérialisme ou la colonisation anglaise dans les films portant sur l'Irlande, essentiellement réalisés par des productions Hollywoodiennes avec des réalisateurs et des acteurs vedettes le plus souvent américains, et de ce fait peu concernés par la question irlandaise (c'est le cas par exemple de l'*Homme Tranquille* (*The Quiet Man*, 1952) de John Ford, avec John Wayne (Bierman, 2000 : 39)).

A partir de 1989, le cinéma irlandais entre dans une nouvelle ère, celle dite du « *Irish National Cinema* », dont le but premier est de montrer l'Irlande sous un nouveau jour, et de privilégier l'authenticité plutôt que la fiction hollywoodienne (Pramaggiore & Barton, 2005 : 57), tout en gardant tout de même des critères attrayants pour le grand public (« *The second wave of Irish directors were interested in attracting a worldwide audience as well as in making "real" Irish films, ones that reflected Ireland's diverse landscapes and people.* » (Jack, 2005 : 13)). Le cinéma irlandais cherche ainsi à réinterpréter ce concept d'*Irishness*[13] auquel s'attachent une culture et une identité irlandaises indépendantes de celles prédéfinies jusque-là, et reconnues comme authentiques par l'ensemble de la population. Cet « *Irish Revival* » serait donc « *a broad cultural and political project that sought to describe and define an authentic autonomous Irish culture and identity* » Mark Phelan (2009 : 235).

[13] Il n'y a pas de traduction littérale équivalente en français. On définira ce terme par le fait de revendiquer son appartenance à la culture et à l'identité irlandaise

Cette initiative de valorisation du patrimoine et de l'identité irlandaise à travers le cinéma a été encouragée par le gouvernement de la République d'Irlande, qui apporte encore aujourd'hui une aide financière à la production de films réalisés sur le sol irlandais (Pramaggiore & Barton, 2005 : 57). Le genre de ces « *heritage films* » met l'accent sur les questions du nationalisme irlandais qui découlent d'une histoire riche mais complexe, et sur cette instabilité identitaire qui a notamment été au cœur des affrontements dans le Nord de l'Irlande (Conner & Gillespie, 2010 : 136).

Le passé douloureux est aujourd'hui mis de côté pour s'attacher plutôt à décrire le contexte historique et social dans lequel les personnages évoluent (Pramaggiore & Barton, 2005 : 58). On s'attache à représenter « *[the] complexity and contradictions of the Irish identity* » (Conner & Gillespie, 2008 : 136), avec un narrateur qui n'est plus seulement un témoin de la situation qu'il décrit mais également un acteur, et souvent une victime des conflits identitaires (qui peuvent parfois prendre la forme de conflits sociaux).

Par ailleurs, il est plutôt rare de trouver un film traitant spécifiquement des conflits religieux ou politiques, car l'approche se révèle être délicate du fait que le public international n'est pas forcément familier de la situation traitée. Il est plus fréquent de voir ces enjeux politiques ou religieux passer au second plan au profit d'une approche plus universelle, à même d'intéresser un public plus large. Ce genre de technique est notamment privilégié par Jim Sheridan, le réalisateur du *Boxer*.

2.2. *Jim Sheridan et The Boxer*

The Boxer est le dernier d'une trilogie de scénarios écrits par Sheridan. Alors qu'il en a réalisé deux, *Au Nom du Père* (*In the Name of the Father* (1994)) et *The Boxer* (1998), le troisième, *Some Mother's Son* (1996), est réalisé par Terry George. Sheridan a commencé à réfléchir au scénario du *Boxer* en 1996 à la suite de l'attentat dans le quartier de Canary Wharf à Londres, qui intervint seulement quelques heures après la fin du cessez-le-feu durant lequel le processus de désarmement de l'Irlande du Nord venait d'être décidé.

Sheridan établit une histoire fictive qui se calque sur un contexte bien réel, puisqu'au moment du tournage en 1997, les Accords de Paix sont sur le point d'être signés. Afin

de sensibiliser un maximum de personnes à la situation dans le Nord de l'Irlande, le film adopte un certain nombre de conventions d'Hollywood pour lui permettre d'avoir un moyen de diffusion planétaire. Un film proposant une romance dramatique traditionnelle avec un couple hétérosexuel autour du thème de la boxe a plus de chances d'être accueilli favorablement (Bierman, 2001 : 199). Cela permet au réalisateur d'aborder d'une façon plus subtile le problème sous-jacent du conflit nord-irlandais. Bierman dira que Sheridan et Terry George se servent du médium de la boxe pour prendre du recul sur le contexte historique, pour à la fois toucher un public irlandais concerné par cette situation, mais également pour s'ouvrir à un plus large public avec un thème plus international (« *They us[e] the boxing ring to defamiliarize the historical events of the cease fire and the peace process in Northern Ireland for viewers of the local domain, while providing familiar schemata to viewers in the larger international domain* » (Bierman, 2001 : 195)). Ainsi, un film qui propose une trame bien réalisée, avec un acteur aussi connu que Day-Lewis, mais qui touche également aux sujets plus sensibles comme la définition de l'identité irlandaise donne au public l'assurance d'un film « captivant » (« *This film embod[ies] a tension between the impulse to promote more challenging and complex representations of the Irish/English conflict and to attract an audience with the prospect of enjoying a well-told story. Indeed, [this film] satisf[ies] audience expectations while simultaneously provoking fresh ideas and a reconsideration of what it means to be Irish* » (Jack, 2005 : 14)).

Ce film fait écho à *On the Waterfront* (1954), de Elia Kazan, qui retrace l'histoire d'une rébellion dans les docks de New York après que l'un des employés ait été tué pour avoir voulu dénoncer les activités frauduleuses du syndicat des dockers avec la mafia newyorkaise. Comme dans *The* Boxer, le film aborde les questions des conditions sociales dans lesquelles les personnages évoluent, et là encore, on retrouve le thème de la boxe puisque le personnage principal est boxeur, tout comme notre protagoniste, Danny Flynn (Conway & Barton, 2002).

Pour Jack (2005 : 15), *The Boxer* reflète une idée conservatrice de la société nord-irlandaise dans laquelle il est beaucoup question de famille et d'honneur, même si à la fin, les personnages principaux se révoltent contre ce système. On y parle également

assez peu des différends d'origine politique entre les deux communautés (on remarque que la plupart des protagonistes sont des catholiques nationalistes). Mais le conflit religieux et la séparation géographique qui en découlent sont bien réels, comme en témoigne le mur qui divise Belfast et que les deux protagonistes Maggie et Danny franchissent pour ne pas être vus ensemble dans leur quartier du West Belfast. Le danger n'est plus uniquement l'autre, la communauté ennemie, mais également sa communauté référente, qui impose des restrictions difficiles à accepter pour le couple.

Jim Sheridan fait partie de ces réalisateurs ayant su se démarquer des représentations stéréotypées de la situation et des personnages irlandais qui étaient proposés jusqu'alors. Il prend des risques en abordant des sujets sensibles comme les conflits religieux, politiques ou identitaires qu'il a lui-même vécus, même s'il a passé une partie de sa vie à Dublin. Le réalisateur recherche l'authenticité en se rapprochant au plus près des personnages et en s'intéressant davantage à la culture locale et au quotidien de ses habitants au sein d'un quartier qu'à l'évolution d'un pays tout entier (Conner & Gillespie, 2010 : 137).

Sheridan, qui a expérimenté les métiers d'acteur, d'écrivain et de metteur en scène, cherche en priorité à mettre en avant l'humain, le personnage, plutôt que la situation dans laquelle il évolue. Il privilégie habituellement une entrée rapide dans le vif du sujet en limitant les mouvements de caméra et les effets visuels, et en favorisant les gros plans sur les acteurs, de sorte que le spectateur se retrouve en quelque sorte prisonnier des personnages (Jack, 2005 : 16). Cette sensation de claustrophobie fait probablement écho à l'emprisonnement dont ont été victimes certains membres de l'IRA, ou encore à l'enfermement que ressentent les personnages du *Boxer* dans ce Belfast divisé.

2.3. Le film : synopsis et thèmes principaux

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'intrigue se déroule à Belfast,

capitale de l'Irlande du Nord et ville industrielle prospère jusqu'à la fin du XIXème siècle. Forte de sa puissance navale et portuaire, mais également de son industrie du lin (où la main d'œuvre féminine est très importante), cette ville permet à la province d'Ulster d'être ainsi un atout majeur pour le Royaume-Uni. Néanmoins, avec la crise des années 1930 et la désindustrialisation qui s'en suit, les subventions britanniques accordées à la province sont revues à la baisse, la croissance économique du Nord s'affaiblit et le chômage est en hausse (les industries représentent près de la moitié des emplois en 1952 contre un dixième en 1962). Belfast connaît de ce fait un déclin économique et industriel important au profit d'autres villes en développement dans le Royaume-Uni. A cela vient s'ajouter le conflit politico-religieux qui déchire la ville et la province depuis le milieu des années 1960.

D'après certains indices dans le film, l'histoire se passerait en 1994 puisque le contexte historique s'axe autour des négociations de paix et d'un cessez-le-feu proposé par l'IRA, probablement celui du 31 Août 1994 (soit neuf ans après après l'Anglo-Irish Agreement de 1985). De plus, un détail semble confirmer cette hypothèse, puisque l'on remarque que le coach de boxe (Ike Weir), lors d'une rencontre sportive, rend hommage aux jeunes membres du club de boxe anti-sectaire morts pendant les affrontements, et mentionne que les parents de l'un d'eux ne sont pas revenus au club depuis le début du conflit, soit 28 ans plus tôt (« *This is their first night in the club since the troubles began twenty-eight years ago* » (46.00)), c'est-à-dire officiellement à partir de 1966.

Le film s'articule autour de la vie de Danny Flynn (Daniel Day-Lewis), boxeur professionnel et ancien partisan de l'IRA tout juste sorti de prison au bout de quatorze années de détention. Il retourne dans son quartier du West Belfast (quartier catholique) officiellement pour y reprendre son entrainement et ainsi tenter sa chance en Angleterre en tant que boxeur professionnel. Il y retrouve Ike Weir (Ken Stott), son entraineur, avec qui il entreprend de rouvrir le club de boxe anti-sectaire, mais également Harry McCormack (Gerard McSorley), membre de l'IRA, à la place duquel il a purgé ses années de prison, et qui est maintenant chargé de la sécurité du quartier. Danny y retrouve également son amour de jeunesse, Maggie (Emily Watson), la fille de

Joe Hamill (Brian Cox), l'un des dirigeants locaux de l'IRA, qui travaille main dans la main avec le gouvernement protestant autour des négociations de paix. Beaucoup de désaccords auront lieu entre Harry et Joe autour de la résolution du conflit, puisque Harry préconise la violence pour défendre l'identité irlandaise à Belfast.

Le personnage de Maggie est sous surveillance permanente entre les gardes du corps de son père et la communauté catholique qui craint qu'elle ne retombe amoureuse de Danny alors qu'elle est mariée à un prisonnier politique et mère d'un garçon de dix ans, Liam (Ciarán Fitzgerald). Maggie a été affectée psychologiquement et sentimentalement par l'emprisonnement de Danny dans un premier temps, puis moralement par celui de son mari, situation qui l'empêche de se remarier (Cohoe, 2006 : 17-43). Son personnage, qui est presque l'unique figure féminine du film, représente à elle seule toutes ces femmes de prisonniers qui se doivent de rester irréprochablement fidèles à leurs maris, comme en témoigne le discours de Joe Hamill au début du film.

Parallèlement, on retrouve une certaine masculinité qui peut prendre à la fois un visage pacifique à travers Danny (« The hardman »), ou violent à travers Harry (« The gunman ») (Moser, 2008 : 212). La boxe semble raccorder ces deux extrêmes puisque ce sport de combat repose sur des règles préétablies et acceptées par chaque clan. Danny parvient à contrôler ses actes de violence tout en se libérant intérieurement. Il trouve dans ce sport un moyen de se reconstruire, et espère qu'en proposant des combats anti-sectaires, les relations pacifistes entre communautés vont elles aussi se reconstruire (Moser, 2008 : 221).

Dans ce contexte de tension extrême, Danny tente de renouer avec son ancienne vie. Néanmoins, il ne revendique plus son appartenance ni son identité sectaire et va de ce fait à l'encontre des principes de sa communauté. Alors que les barrières de son ancienne vie tombent les unes après les autres, il se fraye un chemin pour reconquérir Maggie. Leur histoire peut faire écho à la tragédie shakespearienne de Roméo et Juliette, à la différence qu'ici, les deux protagonistes sont issus du même clan, et finissent ensemble à la fin du film (Jack, 2005 : 19).

2.4. Conclusion

Après avoir étudié le contexte de la réalisation du film et situé les personnages, nous allons à présent nous pencher sur les séquences du film que nous avons sélectionnées pour réaliser l'analyse qui va suivre.

Pour les besoins de cette étude, nous avons extrait quatorze scènes dans lesquelles les quatre personnages principaux (à savoir Danny Flynn, Maggie Hamill, Ike Weir et Harry McCormack) évoluaient. Ces scènes retenues proposent le plus souvent des dialogues (et à certaines occasions, quelques monologues) entre les protagonistes avec pas ou peu de bruits de fond et de bande-son pour faciliter l'écoute. Le résumé de ces scènes est à retrouver dans les annexes (Annexe 1), ainsi que le script de chaque extrait (Annexe 2), tandis que les fichiers sons correspondants se situent sur le CD joint, dossier « scènes », où ils sont numérotés.

TROISIEME PARTIE :

ANALYSE ET RESULTATS

1. Autour du film

J'ai toujours été sensible à l'accent et aux intonations dans les films. J'ai donc décidé d'utiliser mes connaissances en langue pour élaborer un travail d'analyse d'une œuvre cinématographique sous un angle quelque peu atypique, puisqu'il s'agit ici de se poser la question de l'authenticité d'un film à travers des détails comme la prononciation de telle ou telle voyelle, ou l'intonation adoptée pour tel ou tel type de phrase. Néanmoins, il faut garder dans ce travail un certain recul puisque l'étude phonologique et intonative dans un film se réalise toujours à partir d'un discours qui je pense peut être considéré comme semi-spontané. En effet, même si l'intonation peut venir naturellement, elle est réalisée à partir d'un discours que l'acteur a appris par cœur. Rares sont les prises où on lui donne carte blanche pour improviser. De plus, les émotions qu'il se doit de véhiculer dans son discours ne lui viennent pas de façon aussi naturelle que dans une situation normale.

Les raisons qui m'ont poussée à choisir spécifiquement ce film sont multiples. Tout d'abord, il y a peut-être un intérêt tout particulier pour diverses raisons vis-à-vis de l'histoire et de la culture irlandaise.

J'ai par ailleurs eu la chance d'avoir été en contact avec un phonéticien de Belfast qui s'avère être *dialect coach* sur les plateaux de tournages et conseille les acteurs sur la prononciation à privilégier. L'assistant de langue, que nous appellerons Brendan, avait déjà travaillé avec Jim Sheridan et Daniel Day-Lewis, notamment sur le tournage d'*Au Nom du Père*, et a été rappelé par le réalisateur pour l'assister sur *The Boxer*. Sheridan cherchait à reproduire l'accent de la classe populaire de Belfast.

Il est intéressant de remarquer que pour la plupart des acteurs de ce film, l'histoire et la culture nord-irlandaises n'étaient pas inconnues. En effet, en plus de leur collaboration dans *In the Name of the Father*, Daniel Day-Lewis (anglais, naturalisé irlandais) et Gerard McSorley (irlandais) avaient déjà travaillé sur le conflit Nord-Irlandais, l'un dans *My Left Foot* et l'autre dans *Some Mother's Son*. De leur côté, Ken Stott, qui a vécu à Belfast, et Brian Cox, tous deux écossais, étaient déjà proches linguistiquement et culturellement de l'Irlande du Nord.

Brendan m'a fait part du travail qu'il avait réalisé avec les acteurs. Il a par exemple proposé une prononciation de certains mots à partir d'une transcription orthographique plutôt que basée sur le modèle de l'API pour Emily Watson (« hawnds » plutôt que [hands]). De façon plus spécifique, il a travaillé avec Ken Stott sur la prononciation de la voyelle TRAP pour la rendre plus centrale, et avec Day-Lewis sur l'articulation de certaines consonnes en positions intervocaliques (là où l'on aurait été tenté de ne pas les prononcer), afin de préserver l'authenticité des phonèmes tout en assurant une meilleure compréhension de la part d'un locuteur non-irlandais.

En réalité, tout ce travail était nécessaire puisqu'aucun des acteurs n'étaient issu du milieu populaire belfastois, et trois des quatre principaux avaient plus d'influence de l'anglais standard dans leur parler naturel que de l'anglais d'Ulster.

Daniel Day-Lewis, récemment naturalisé irlandais, est originaire de Londres. Son accent n'était par exemple aucunement rhotique. Sa prononciation des voyelles FOOT et GOOSE sont très arrondies et fermées, et sa voyelle STRUT est aussi ouverte qu'en RP. Les trois diphtongues susceptibles de subir un « Diphthong shift » en anglais d'Ulster se retrouvent de même qualité qu'en RP. Il n'y a que la diphtongue GOAT qui reste plutôt fermée, voire même quelque fois prononcée en monophtongue.

Emily Watson, quant à elle, est née à Londres. Son accent est très standard (FACE et GOAT restent des diphtongues, la voyelle TRAP est très frontale etc), elle fait beaucoup de T-Glottaling, mais aussi des *tapped-t* et sa prononciation n'est pas rhotique.

Gerard McSorley est celui dont l'accent naturel se rapproche le plus de la prononciation d'Ulster car il est né en Irlande du Nord, mais a fait ses études au théâtre de Dublin. Il n'a pas un accent irlandais très marqué car on suppose qu'il a été influencé très jeune par tout le travail d'articulation et de standardisation imposé par sa formation. Il semble avoir un accent plutôt rhotique, et ses <l> sont souvent réalisés en « dark » dans tous les environnements. Son phonème dans GOAT devient une monophtongue, sa voyelle STRUT est plus postérieure, équivalente à la prononciation standard de LOT, et sa voyelle TRAP est très centrale, mais toujours aussi ouverte.

Ce qui m'a le plus frappée est le changement d'accent de Ken Stott. De nationalité écossaise, on pourrait penser que son accent naturel demeurerait très proche de celui

d'Ulster, tel qu'il le pratique dans ses films, pourtant, ce n'est pas vraiment le cas puisqu'il se rapproche plutôt de la prononciation standard. Il réalise ses voyelles de GOOSE et FACE avec la même qualité que leurs équivalences standards. Néanmoins, il a un accent rhotique, et il réalise une monophtongue GOAT très fermée, et une voyelle STRUT plus postérieure.

Par ailleurs, j'ai appris par Brendan, qui a également travaillé avec les acteurs sur l'intonation en Ulster, que Ken Stott, ayant vécu à Belfast, connaissait déjà bien les caractéristiques phonologiques et intonatives d'Ulster.

Après avoir pris en compte toutes ces informations, nous pouvons à présent nous pencher sur l'analyse segmentale et suprasegmentale du film *The Boxer*.

2. Analyse segmentale

2.1. Le système vocalique

Cette analyse a été réalisée à partir des scènes sélectionnées précédemment. On retrouve dans ce tableau les phonèmes utilisés par chaque personnage. Nous faisons dans la plupart des cas abstraction des acteurs et leur prononciation originale, même si à quelques occasions, la comparaison est intéressante à relever.

Les fichiers sons correspondants sont marqués d'une petite note ♪, accompagnée des occurrences correspondantes à écouter sur le CD joint, dans le dossier « Extraction de mots », puis « Analyse et Tableau », et enfin « VOYELLES », « CONSONNES » ou « Remarques ». Concernant le dossier « VOYELLES », tous les sons sont rangés par *Lexical Sets*, alors que pour le dossier « CONSONNES », ils sont rangés par locuteurs.

Chaque fichier son comporte tout d'abord le numéro de la scène depuis laquelle il a été extrait, puis l'occurrence concernée, entre parenthèses le nom du personnage et enfin l'endroit où il se situe dans la scène (noté en minutes), *ex : 2. Last (Danny) (0.01)*.

Il est également possible de retrouver toutes les occurrences classées par locuteurs puis par scènes dans le dossier « Locuteurs par scènes » (dossier attenant à « Analyse et Tableau »).

Tableau 2 : Prononciation des *Lexical Sets*

Locuteurs Phonèmes	DANNY	MAGGIE	HARRY	IKE
KIT	ë (Pissed) ♪	i (*Kids*, *Gym*) ♪	ɪ (*Brits*) ♪	ë (*Big*¸ *Sit*) ♪
DRESS	ɛ	e	ɛ	ɛ
TRAP	a	a (*Danny*) ♪	a (*Hands*, *Danny*) ♪	a (*Back*, *Danny*) ♪
LOT	ɒ	ɑ (*Was*, *Not*, *Possible*) ♪	ɑ	ɑ (*Not*, *Boxing*) ♪
STRUT	ɒ (*Funny*, *Us*), ɔ (*Fucking*) ♪	ʌ*, o (*Love**, *Mother*) ♪	ɔ (*Fucking*, *Guns*) ♪	ɔ (*Up*, *club*) ♪
FOOT	ʉ	-	ʊ	ʉ (*Put*) ♪
FLEECE	i(:) (*Wee*, *Leaving*), ë (*Me*) ♪	i: (*Leave*) ♪	i:	i: (*[From] East [Belfast]*), ë (*Me*)♪
FACE	e: (*Behaviour*, *Fade, Straight*) ♪[14]	eɪ * (*Sacred*, *Made*, *place*) ♪	e: (*Shake*) ♪	e: (*Away*, *Blame*) ♪
BATH	ɑ:, o (*Last*) ♪	ɑ: (*Laugh*) ♪	ɑ:	ɑ:
THOUGHT	ɔ (*All*) ♪	ɒ, ɔ (*Walked*) ♪	ɒ, ɔ (*Caught Walk, Talking*) ♪	ɒ (*Youse all*) ♪
GOOSE	ʉ(:) (*School*) ♪	ʉ(:), u:* (*Used*, *Lose**) ♪	ʉ, u ♪	ʉ(:) (*Truth*) ♪
PRICE	aɪ, ɛɪ (*Fights*, *Fine*) ♪	aɪ, ɛɪ (*Smile*) ♪	aɪ	aɪ, ɛɪ (*Ike*) ♪
MOUTH	ʌʉ (*Now*) ♪	ɛʊ, aʊ* (*About*, *Down**) ♪	ʌʉ, əʊ (*Out*, *Lousy*) ♪	ʌʉ (*Down, Mouth*) ♪
CHOICE	ɔɪ	ɔɪ	ɔɪ	ɔɪ
GOAT	o (*Know*, *Cosy*) ♪	o, əʊ* (*Go*, *Whole*, *Those**) ♪	o (*Know*) ♪	o, oʊ (*Don't*, know) ♪
HAPPY	e (*Harry*, *Maggie*) ♪	e	i, e	e (*Happy*)♪
NEAR	-	-	-	ɪɻ - Trille
NORTH / FORCE	o: - oɻ	oɻ	-	-

[14] Quand Danny prononce le mot *Straight*, la voyelle qui se veut sonner comme FACE a en réalité la prononciation de DRESS, mais se compose de deux sons, l'un plus ouvert que l'autre ([streɛt]).

CURE	-	ʉɻ (*Sure you never will*) ♪	-	-

On remarque tout d'abord une différence assez récurrente entre les prononciations des trois locuteurs hommes (Danny, Harry et Ike) et celle de Maggie. La prononciation des voyelles de la locutrice semble plus naturellement tendre vers la prononciation standard du RP. L'explication est probablement la suivante : Emily Watson, interprétant Maggie, n'a à cette époque encore jamais travaillé sur l'accent irlandais dans ses films. On sent alors dans sa prononciation un certain relâchement et un retour vers un accent plus standard surtout en milieu et fin de scènes (dans le tableau, les occurrences plus standards sont marquées d'une astérisque*).

Ces différences sont notables par exemple dans sa façon de prononcer la voyelle STRUT, qui est très fermée dans *Mother*, [ɔ], typique de la voyelle de Belfast (qui est presque équivalente à notre prononciation française du <o> dans *Homme* par exemple), mais retrouve son ouverture similaire à celle du RP dans *Love*. De leur côté, les trois autres locuteurs réalisent une prononciation proche de celle du nord de l'Angleterre ou de l'Ecosse, et qui varie entre celle proche de la prononciation standard de la monophtongue LOT (prononciation qu'adopte Danny dans *Funny* ou *Us*), et celle plus fermée [ɔ], et que l'on retrouve chez Danny avec *Fucking*, et chez Harry et Ike avec respectivement des mots comme *Guns* et *Up*.

On retrouve également ces deux mêmes prononciations pour le phonème THOUGHT, soit [ɔ], proche de la prononciation de son équivalence standard allongée [ɔ:], réalisation fidèle à celle de Belfast, soit [ɒ] proche de la prononciation de son équivalence américaine non arrondie [ɑ:]. A l'exception de Danny, on retrouve également cette prononciation pour la réalisation du phonème LOT, qui est la même que son équivalente américaine, également en [ɑ:]. On remarque également que dans les occurrences commençant par /w/ + <a>, le même phénomène qu'en GenAm se produit, c'est-à-dire qu'au lieu d'être prononcées avec un [ɒ] comme en RP, elles

seront prononcées avec un [ɑ] (c'est le cas de *Watch* [wɑtʃ] au lieu de [wɒtʃ], *what* [wɑt] au lieu de [wɒt][15]).

Par ailleurs, tous les locuteurs conservent la différence entre les phonèmes BATH et TRAP, opposition maintenue à Belfast tout comme en RP, à la différence que la voyelle de TRAP est beaucoup centrale [a] que son équivalente standard [ae].

Une convergence produite en Ulster cette fois-ci bel et bien réalisée par Danny, Harry et Ike est celle des deux voyelles de FOOT et GOOSE, devenant un seul et même phonème plus central [ʉ], équivalant à la prononciation de la voyelle dans l'Ulster rural, la voyelle de Belfast étant plus centrale, [ü]. Ces mêmes locuteurs réalisent également une différence de prononciation encore plus marquée qu'en RP entre le [ɪ] court, qui se retrouve en Ulster beaucoup plus centrale [ë] (qui se rapproche plutôt de la prononciation écossaise que de celle de Belfast, [ɛ]), et le [i] long, tendu et très fermé. Seule Maggie semble plus naturellement se rapprocher de la neutralisation que l'on peut avoir dans certaines variétés de l'Angleterre entre FLEECE et KIT.

On remarque également chez Maggie des différences dans la prononciation des diphtongues GOAT, MOUTH et FACE par rapport à celles de ses partenaires. Maggie peut prononcer les deux premières très proches de la prononciation de Belfast, comme dans les occurrences de *Go*, *Whole* ou encore *About*, mais peut parfois aussi les réaliser avec une prononciation standard comme dans *Those* ou encore *Down*, et de façon régulière, elle ne réalise pas les occurrences de *Sacred*, *Made* et *Place* en monophtongue [e:] à la différence de ses partenaires, mais comme la diphtongue standard [eɪ].

De leur côté, Danny, Harry et Ike réalisent des phonèmes proches de ceux de Belfast pour les trois diphtongues. Celle de GOAT devient une monophtongue aussi fermée que le premier élément de la prononciation en GenAm [oʊ]. Le phonème de FACE, originellement diphtongue en RP ([eɪ]), devient une monophtongue, et de ce fait, les locuteurs réalisent la voyelle de DRESS légèrement plus ouverte [ɛ] que son équivalence RP pour contraster avec celle de FACE. Enfin, la diphtongue dans MOUTH est celle qui diffère le plus de son équivalence RP puisqu'elle se retrouve ici prononcée

[15] Les fichiers sons correspondants sont à retrouver dans le dossier attenant « Remarques ».

de façon plus centrale, avec un second élément non-arrondi [ʌʉ]. L'occurrence de *Out* telle que prononcée par Danny dans la scène où il hausse le ton devant Maggie (« go out and tell him »), ou encore à la fin de la scène finale avec Joe (« *noone is gonna drive me out of my home* ») se retrouvent toutes deux presque réduites, prononcées entre un [ʊ] et un [ə][16]. Cela peut faire penser à la prononciation de la voyelle MOUTH dans certaines parties d'Ecosse. Une variante est réalisée par Harry dans certaines de ses occurrences, comme par exemple dans *Lousy*, dont la réalisation se rapproche de la réalisation de la diphtongue GOAT en anglais standard [əʊ]. Par ailleurs, ils réalisent également sur certains mots cette prononciation de la voyelle de PRICE qui tend vers celle de la prononciation standard de FACE et que l'on retrouve parfois à Belfast et dans le dialecte rural. Il ne s'agit pas non plus entièrement d'un « diphtongue shift » puisque leur premier élément dans PRICE est prononcé plus ouvert [ɛ] que celui dans FACE [e].

Intéressons-nous à présent à la prononciation de certaines syllabes inaccentuées. Nous pouvons remarquer dans le tableau que les <y> finaux (HappY words) sont prononcés plus ouverts [e], et ainsi fidèles à leur prononciation à Belfast, que leurs équivalences anglaises très fermées et plus relâchées [i]. C'est le cas par exemple des mots *Maggie* et *Harry* prononcés par Danny, ou encore de l'occurrence *Happy* réalisée par Ike. Concernant d'autres syllabes inaccentuées, nous pouvons également relever que les syllabes initiales inaccentuées de Maggie dans les mots *Before* et *Because*[17] semblent être réalisées avec un [ə], ce qui semble être adopté par de nombreux locuteurs du RP également, même si l'autre prononciation courante en RP se réalise avec un [ɪ] court en RP. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que la prononciation du nom propre *Belfast*, dont l'accent tonique tombe sur la première syllabe, ne connaît pas de réduction sur la deuxième syllabe, comme le propose Ike dans son discours sur le ring (scène 7) : ['bɛɬfɑ:st][18], que l'on peut également trouver sous la prononciation ['bɛɬfaest]. L'explication la plus probable serait que le nom gaélique de la ville étant *Béal Feirste* (qui veut dire « embouchure de la Farset », affluent du fleuve Lagan qui

[16] Les fichiers sons correspondants sont à retrouver dans le dossier attenant « Remarques ».
[17] Les fichiers sons correspondants sont à retrouver dans le dossier attenant « Remarques ».
[18] Le fichier son correspondant est à retrouver dans le dossier attenant « Remarques ».

traverse la ville), il y aurait une non-réduction de la voyelle inaccentuée, comme c'est le cas pour certains mots composés en anglais, (*passport*, *ladybird* etc).

Après avoir vu que des similitudes certaines existaient entre la prononciation répertoriée dans la littérature et celle des personnages, nous allons à présent tenter de déterminer si cela est également le cas pour la réalisation des consonnes.

2.2. Le système consonantique

Tous les personnages prononcent leur <r> en position postvocalique ou en coda. Cela s'entend particulièrement bien chez Harry, avec des approximantes rétroflexes [ɻ] comme en Ulster dans des mots comme *Anymore* ou encore *Worth*, ce qui a un impact sur la qualité des voyelles qui précèdent le -r- et se retrouvent légèrement plus postérieures. Maggie et Danny ont plutôt un léger accent rhotique que l'on devine respectivement chez Maggie dans *Anymore*, *Born* ou encore *Fourteen years*, et chez Danny dans des mots comme *World*, *Dirty*, et *Thirty-Two*. Danny réalise par ailleurs un trille alvéolaire [r] que l'on peut retrouver dans l'Ulster, dans *I'll rip*, probablement dû à la présence du /l/ juste devant. Nous retrouvons également chez Ike des occurrences de < r > réalisées en trilles alvéolaires, comme par exemple dans *Here*, mais la plupart du temps il s'agit pour lui aussi d'approximantes rétroflexes [ɻ] (*Hard*, *Hurting*).

Tous les locuteurs réalisent des < l > dits « dark » [ɬ], typiques de la prononciation de cette consonne dans certains quartiers de Belfast, en position finale ou préconsonantique seulement (par exemple Harry dans *He's filling*, Danny dans *Tell*, Maggie dans *Will*, et Ike dans *Belfast*) et non dans tous les environnements, comme c'est le cas pour les locuteurs de Belfast en général (*Blame* devrait être prononcé [bɬe(:)m], et non pas [ble(:)m] comme le fait Ike). Danny prononce à une occasion un [ɬ] en position initiale dans l'occurrence *Life*.

Harry, Ike et Danny prononcent également à quelques occasions des -t- voisés (*tapped-T*), respectivement dans ***Bottle*** *of meths*, *They use it as a* ***community*** *centre*, et *Dirty*, mais cela n'en fait pas une caractéristique récurrente chez les personnages.

Nous pouvons également remarquer que dans l'exemple de *Thirty-two*, tout comme dans celui de *Threatened*, Danny réalise la prononciation du <th> telle qu'elle peut être entendue dans le sud de l'Irlande, avec une dentale sourde [t̪]. De son côté, Harry réalise également une dentale sonore [d̪] sur le <th> de *Themselves*. Ces caractéristiques sont typiques de l'Irlande du Sud. Pour les deux autres locuteurs, la prononciation du <th> n'est pas dentalisée.

Danny et Harry se retrouvent également autour d'une autre prononciation consonantique commune, celle du "G-Dropping", c'est-à-dire de la non-vélarisation des terminaisons en -ING, où la transcription phonétique ne se réalise plus avec une vélaire [ŋ] mais avec une nasale [n]. C'est une caractéristique de l'anglais d'Ulster que nous n'avons pas mentionnée dans la première partie, et que l'on retrouve dans la graphie des mots par une apostrophe à la place du < g >. Nous avons par exemple une illustration de ce phénomène avec des occurrences comme *Fuckin'* ['fɔkɪn] ou encore *Makin' a mockery* ['mekɪn ə 'mɑkəɻi] chez Harry, et *Sayin' anythin'* ['sejɪn 'enɪθɪn] chez Danny. Cette caractéristique se retrouve également en GenAm

Nous allons à présent nous intéresser à l'analyse suprasegmentale dans ce film, et ainsi voir si l'authenticité voulue par Sheridan se ressent également à travers l'intonation des acteurs.

3. Analyse suprasegmentale

Les exemples qui ont été sélectionnés proviennent également des scènes qui ont servi à l'analyse segmentale ci-dessus. Nous avons recherché en priorité les occurrences de phrases déclaratives et interrogatives en schémas montants afin de pouvoir les comparer avec les théories écrites à ce sujet que l'on retrouve dans la première partie de ce mémoire.

La seule différence par rapport à l'analyse précédente est que nous ne prenons plus en compte l'intonation du locuteur Harry, du fait du peu de réalisations montantes dans son discours.

Néanmoins, je me suis penchée sur les quelques phrases prononcées par le fils de Maggie, Liam, car il se trouve que l'acteur, qui est nord-irlandais, réalise des schémas montants très intéressants à relever.

Les fichiers son correspondants sont à retrouver dans le dossier « Intonation ».

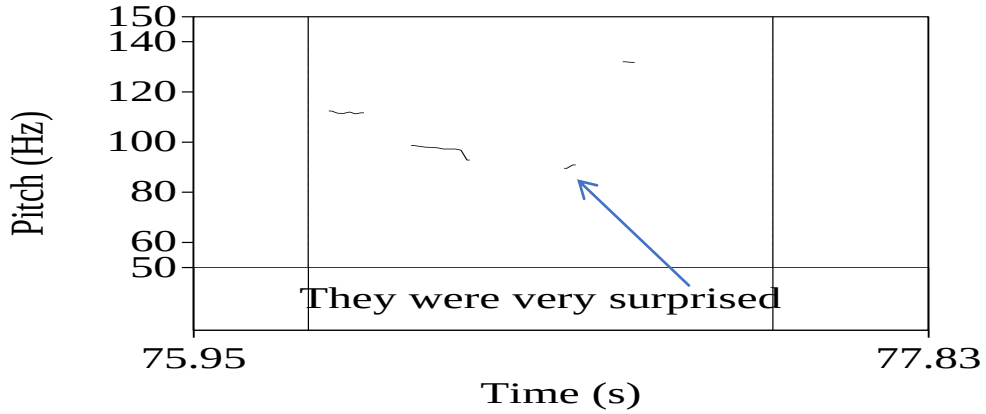
3.1. Schémas intonatifs

3.1.1. Déclaratives

3.1.1.1. Low Rise

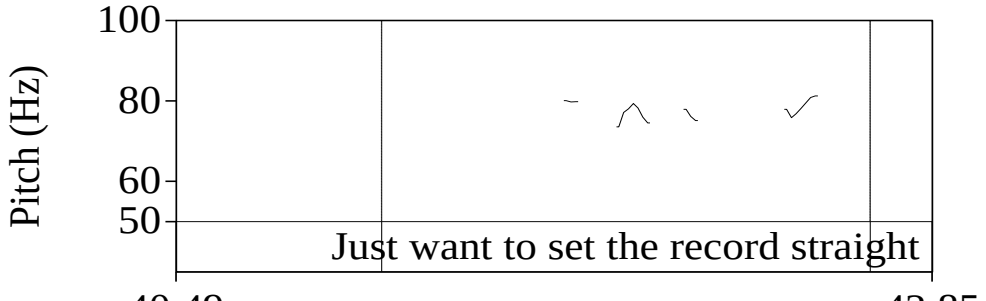
Il s'agit du schéma le plus courant en Ulster ; pourtant, dans ce film, les exemples où le noyau monte directement en Rise sont moins fréquents que ceux en Step-Up, dont nous analyserons les quelques occurrences par la suite.

3.1.1.1.1. *They were very surprised :* (Ike)



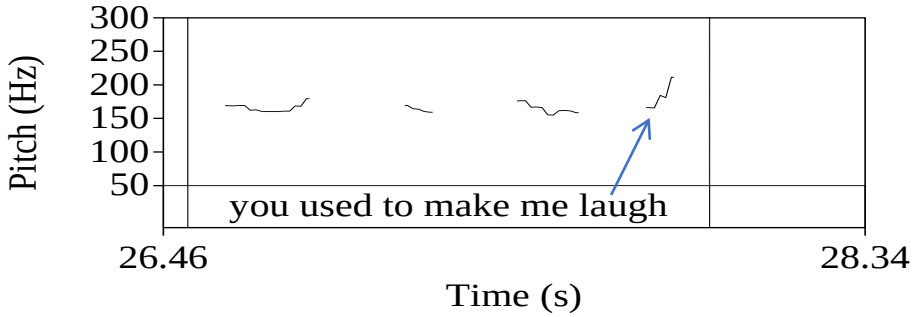
Le noyau tombe sur le dernier mot lexical, ici *sur**prised***, et est réalisé en légère remontée. Il n'y a pas de suite postnucléaire, mis à part la légère explosion du son /d/ à la fin de la syllabe nucléaire.

3.1.1.1.2. *Just want to set the record straight* (Danny)



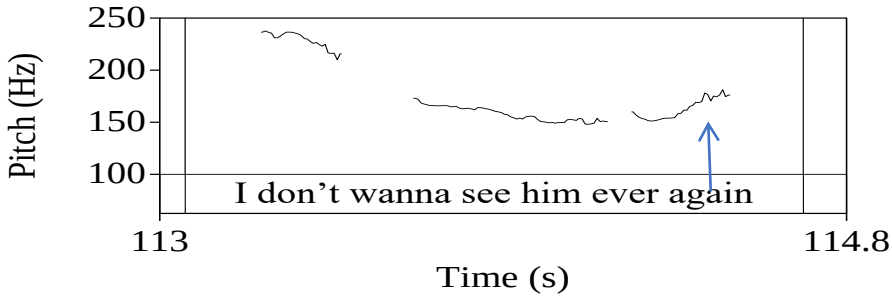
Le noyau tombe sur le dernier élément lexical **Straight**, qui se retrouve en montée.

3.1.1.1.3. *You used to make me laugh* (Maggie)



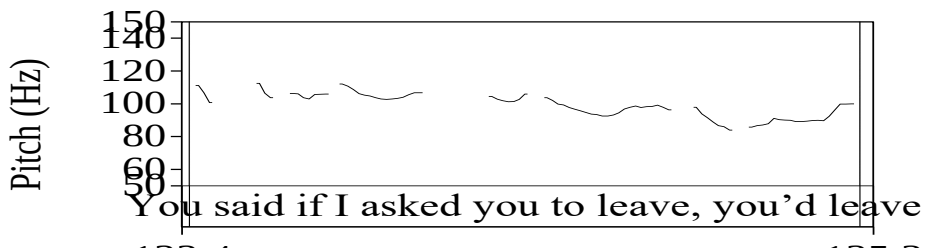
Le noyau tombe sur le dernier mot lexical **laugh**, et se caractérise par une montée.

3.1.1.1.4. *I don't wanna see him ever again* (Liam)



Ici encore, le dernier élément lexical est accentué en noyau, et est réalisé en montée. On constate que la montée est plus nette dans cet exemple, ceci étant dû au fait que l'acteur est d'origine nord-irlandaise, et réalise ainsi ce schéma de façon plus naturelle que ses partenaires.

3.1.1.1.5. *You said if I asked you to leave /, you'd leave* (Maggie)



Il y a ici deux unités intonatives. Dans les deux cas, les noyaux tombent sur le dernier élément lexical de l'unité, à savoir *leave*. Ce qui est plus atypique par rapport à une intonation standard est que les deux noyaux sont réalisés avec un schéma en Rise, alors que l'on pourrait penser que le deuxième serait en retombée, puisque l'information sur *leave* est déjà connue.

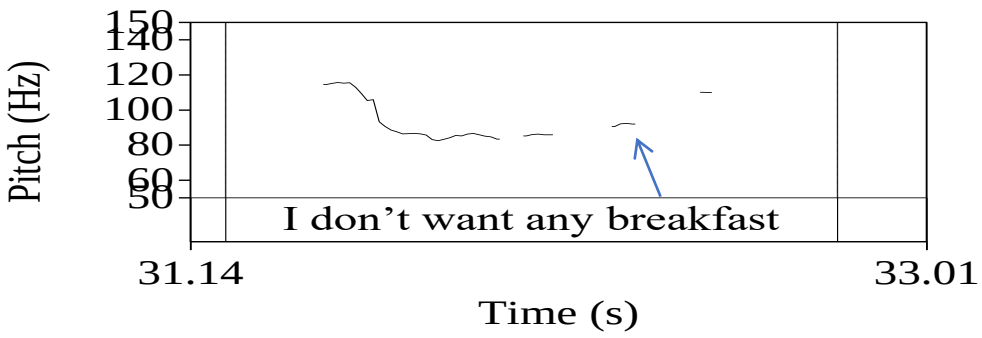
3.1.1.2. Step-up

Nous allons à présent nous intéresser à une variante du schéma en Rise. Comme nous l'avons énoncé dans la première partie de ce mémoire, il s'agit d'un schéma dans lequel l'intonation autour de la syllabe nucléaire se réalise en plateaux, et non en montées ou descentes.

Nous avons relevé trois types de schémas en Step-Up.

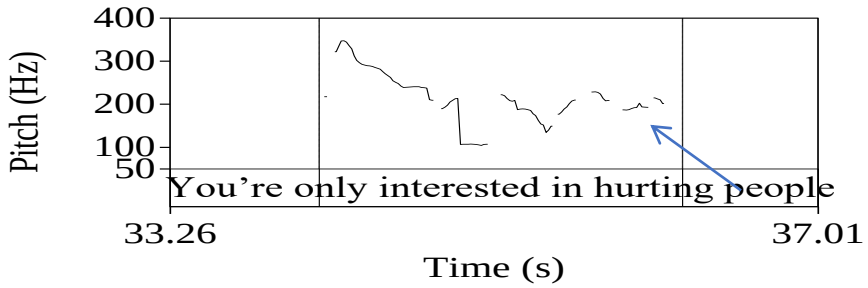
3.1.1.2.1. Le schéma standard, où le noyau tombe sur le dernier élément lexical accentuable. Il est réalisé en position statique basse ou à mi-hauteur, et est suivi d'une suite postnucléaire légèrement plus haute

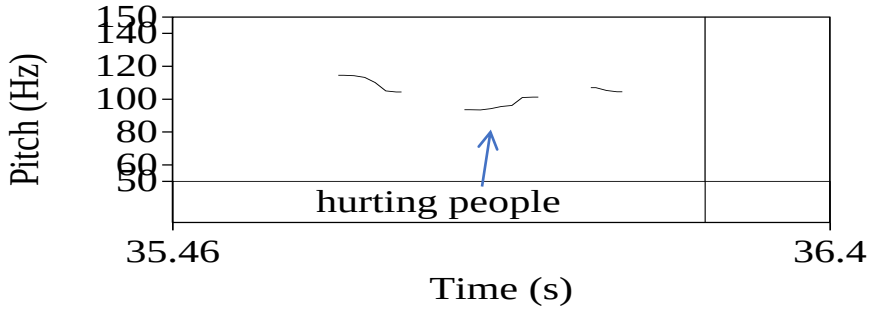
3.1.1.2.1.1. *I don't want any breakfast* (Ike)



Le noyau est réalisé en statique à mi-hauteur sur la première syllabe de ***break****fast*. La suite postnucléaire est également statique légèrement plus haute. Dans cette scène, Ike est redevenu sobre et s'adresse à Danny.

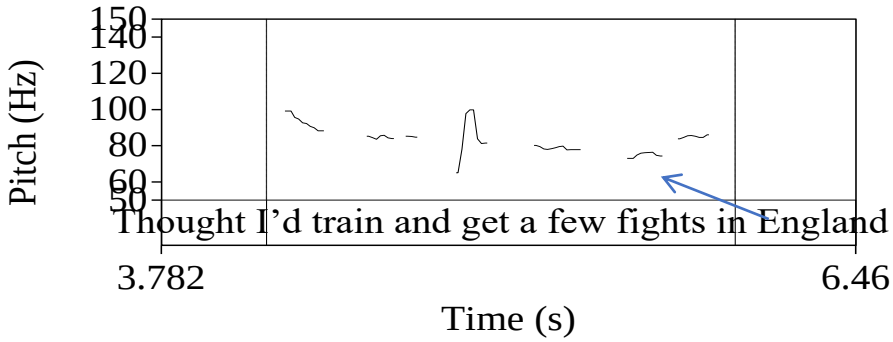
3.1.1.2.1.2. *You're only interested in hurting people* (Ike)





Le noyau est en statique à mi-hauteur sur la première syllabe de ***peo****ple.* La suite postnucléaire est réalisée en statique légèrement plus haut. Dans cette scène (l'avant-dernière scène), on soupçonne que Ike est encore ivre. Il s'adresse directement à Harry sur un ton agressif.

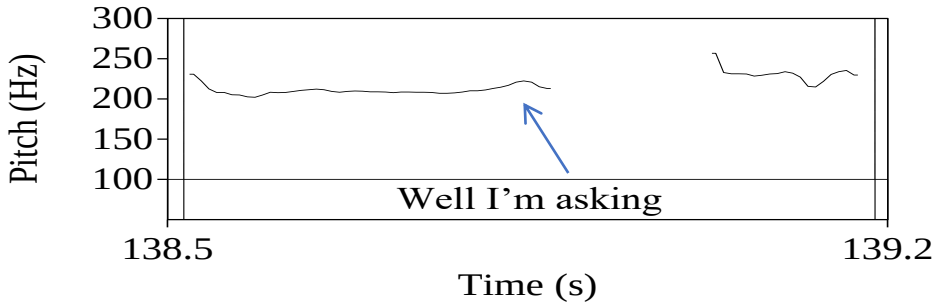
3.1.1.2.1.3. *Thought I'd train and get a few fights in England* (Danny)



Le noyau tombe en statique bas sur la première syllabe de ***Eng****land*, puis la suite postnucléaire se retrouve à mi-hauteur. Danny émet encore l'hypothèse d'aller

tenter sa chance en Angleterre, ce n'est donc pas une décision arrêtée, ce qui a peut-être une influence sur le caractère indécis véhiculé par cette intonation qui remonte.

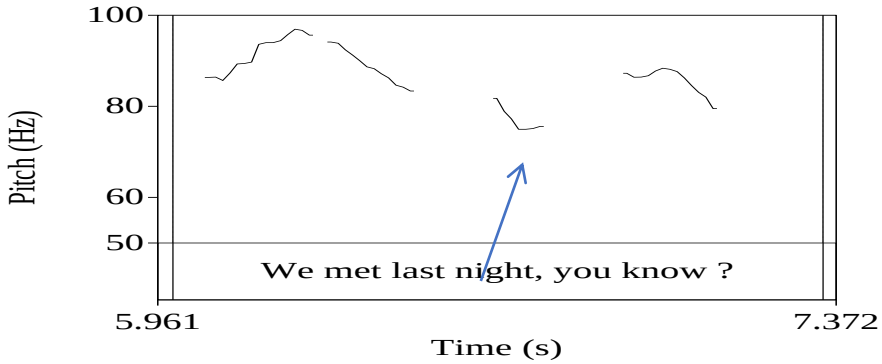
3.1.1.2.1.4. *Well I'm asking* (Maggie)



Le noyau tombe en statique mi-haut sur la première syllabe de ***ask****ing*, alors que la suite postnucléaire est réalisée en position plus haute. Maggie formule une requête : elle demande à Danny de partir de Belfast. Elle s'attend à une réaction de la part de Danny, ce qui pourrait expliquer ce schéma.

3.1.1.2.2. Les schémas dans lesquels le noyau tombe avant le dernier mot lexical.

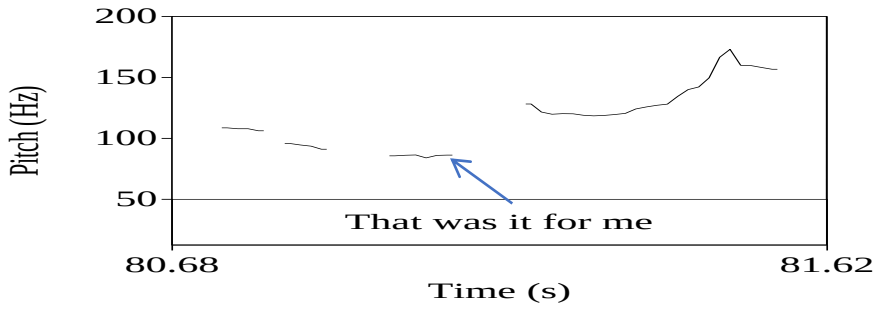
3.1.1.2.2.1. *We met last night, you know ?* (Danny)



Même si sur la courbe intonative le noyau semble descendre, il s'avère qu'à l'oreille, on perçoit plus facilement que celui-ci est en position de statique bas. Le

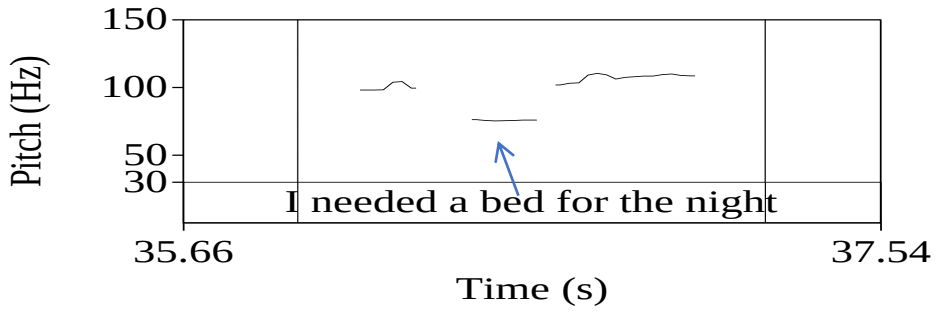
dernier élément lexical ici, *know*, n'aurait pas pu être accentué car il s'agit d'une formulation plutôt orale pour attirer l'attention de l'interlocuteur. La suite postnucléaire *you know* est plus haute que le noyau, et semble redescendre légèrement sur la fin.

3.1.1.2.2.2. *That was it for me* (Ike)



La syllabe nucléaire ***it*** est en statique bas (*it* est exceptionnellement accentué dans cette expression-là ; c'est l'un des rares cas où il peut être noyau. Un autre exemple serait *that's* ***it***. La suite postnucléaire qui commence plus haut est réalisée en montée.

3.1.1.2.2.3. *I needed a bed for the night* (Danny)

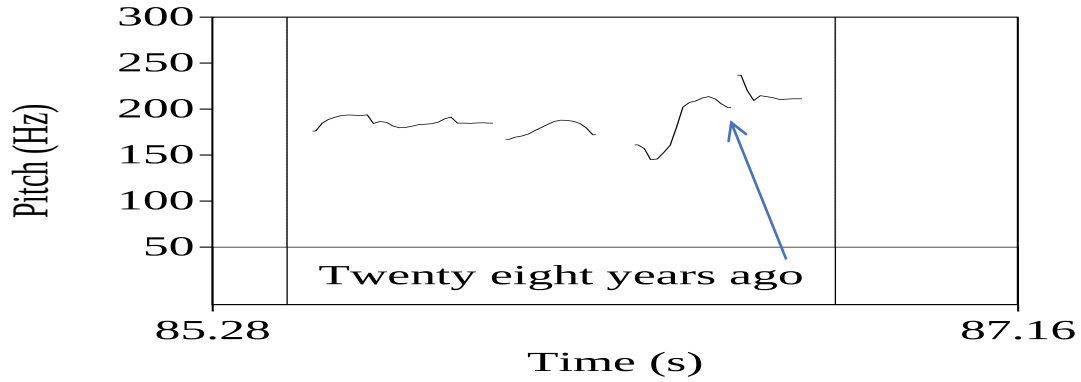


Le noyau sur ***Bed*** est en statique bas, et la suite postnucléaire se retrouve à mi-hauteur, légèrement en montée. Cette occurrence est le seul exemple de cette catégorie de Step-Up à avoir un élément particulier mis en avant autre que pour des raisons de normes de discours. La situation dans la première scène se passe la nuit, il

n'est donc pas nécessaire d'accentuer *night*, mais plutôt la raison de la présence de Danny dans l'auberge. Ici, il vient chercher une place pour dormir.

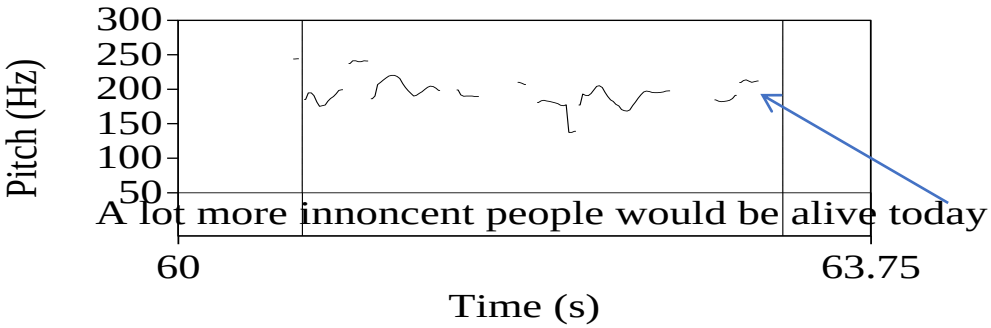
3.1.1.2.3. Cas particulier où le noyau est la partie haute du Step-Up

3.1.1.2.3.1. *This is their first night in the club / since the troubles began / twenty eight years ago* (Ike)



Le noyau sur la dernière syllabe de ***ago*** est prononcé en statique à mi-hauteur, plus haut que la syllabe inaccentuée *a-* pré-nucléaire. C'est donc un schéma atypique de Step-up. *A priori*, il ne faudrait pas de suite postnucléaire pour que ce schéma puisse se réaliser. Mais il serait tout à fait possible d'avoir un Rise à la place.

3.1.1.2.3.2. *A lot more innocent people would be alive today* (Ike)



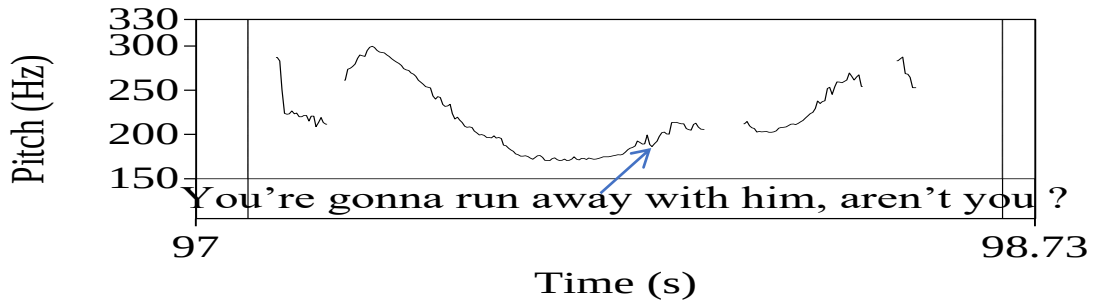
Le schéma est le même que le précédent. Le noyau est en statique mi-haut sur la dernière syllabe de *to**day***, et il n'y a pas de suite postnucléaire.

Là où l'on pourrait avoir un « Fall » en anglais standard, on se retrouve avec un Step-Up sur la dernière syllabe du noyau dans ces exemples proposés par Ike. Néanmoins, l'exemple de Liam dans *I don't wanna see him ever again* contredit cette règle (voir p. 67). Peut-être est-ce une question de locuteur, mais une explication plus probable de ce phénomène sera donnée une fois tous les exemples intonatifs énumérés (voir p.76).

3.1.1.3. Rise Plateau

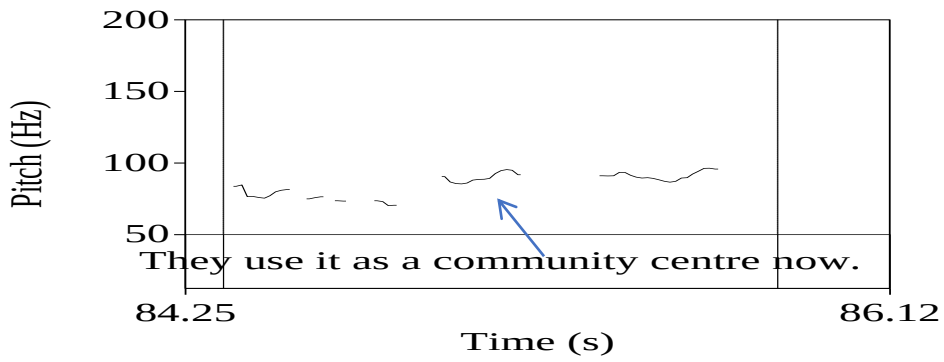
On ne relève que peu d'occurrences en Rise Plateau dans ce film. En voici les principales.

3.1.1.3.1. *You're gonna run away with him, aren't you ?* (Liam)



Le noyau tombe sur ***away*** avec une montée en Rise, qui se poursuit avec la suite postnucléaire, réalisée en légère remontée. On reste néanmoins dans un schéma qui se rapproche du Rise Plateau. C'est *away*, ici nécessaire au sémantisme du verbe, qui est accentué car c'est cette information-là que Liam veut mettre en avant. On sait déjà qu'ils parlent de Danny, il n'est donc pas nécessaire d'accentuer le *him.*

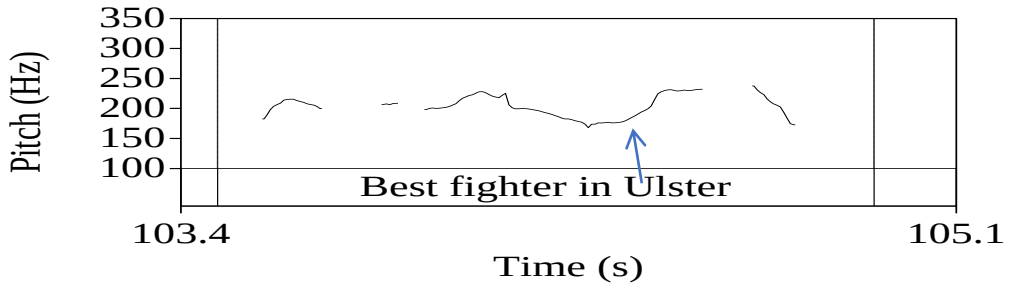
3.1.1.3.2. *They use it as a community centre now* (Ike)



Le noyau de la phrase tombe sur l'antépénultième syllabe de *com**mu**nity*, où un *Rise* est réalisé. La suite nucléaire, qui est encore une fois très longue, reste statique, avec *a priori* une montée supplémentaire sur *Now*.

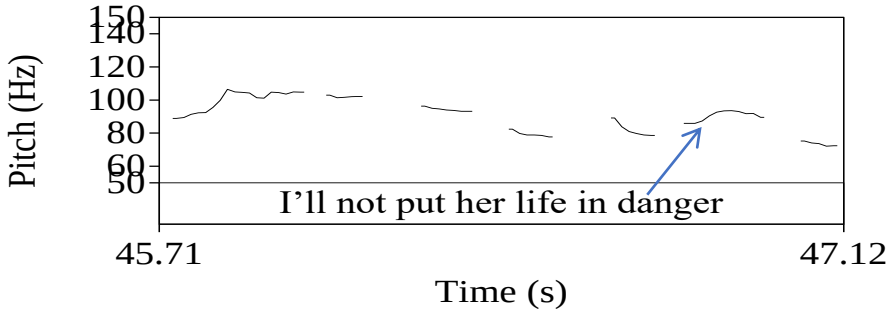
3.1.1.4. Rise Fall

3.1.1.4.1. *Best fighter in Ulster* (Ike)



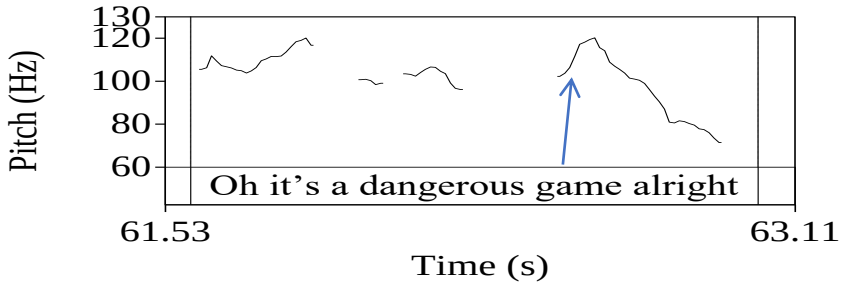
Le noyau, qui tombe sur la première syllabe du dernier élément lexical de la phrase, ***Uls**ter*, est réalisé en montée, avec une suite postnucléaire qui redescend aussitôt.

3.1.1.4.2. *I'll not put her life in danger* (Danny)



Le noyau tombe sur la première syllabe de ***dan**ger*. L'intonation redescend juste après sur la suite postnucléaire.

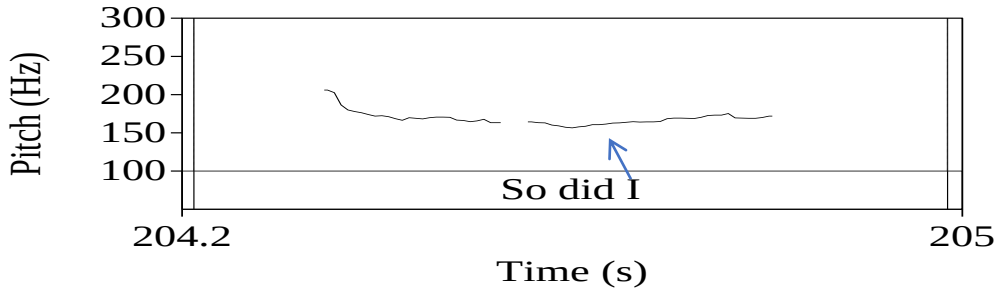
3.1.1.4.3. *Oh it's a dangerous game alright* (Danny)



L'intonation monte sur le noyau *game*, et redescend aussitôt plus bas encore que la hauteur du noyau.

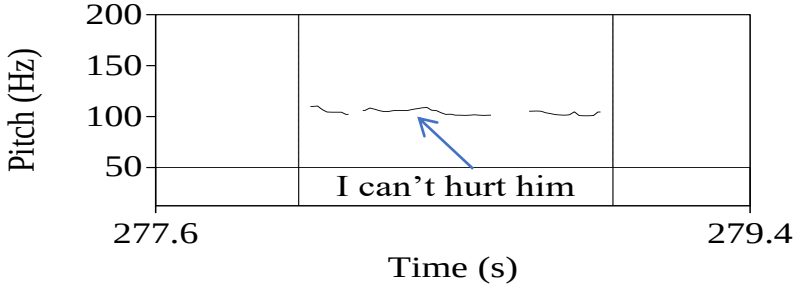
3.1.1.5. Schémas atypiques

3.1.1.5.1. *So did I* (Maggie)



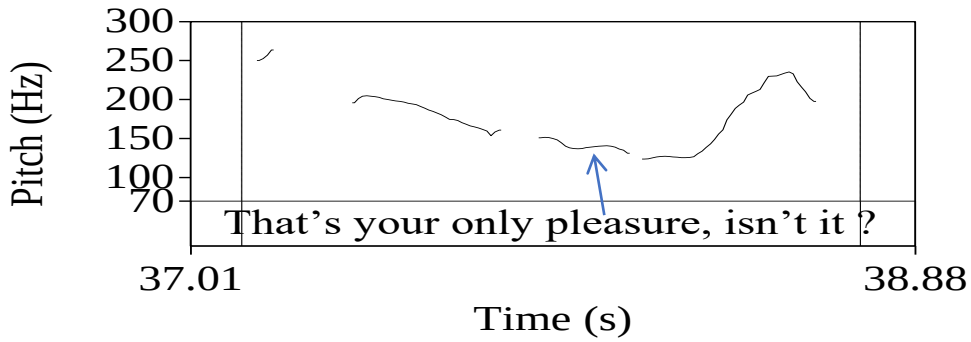
Cette situation est l'une des rares où le pronom ***I*** pourra être accentué. Ce noyau ne connait aucune variation intonative, et reste statique. Ce genre de schéma reste atypique dans l'intonation d'Ulster. Il n'a pas été trouvé d'explication à ce phénomène.

3.1.1.5.2. *I can't hurt him* (Maggie)



Ici encore, le noyau sur ***hurt*** est réalisé en statique, tout comme sa suite postnucléaire.

3.1.1.5.3. *That's your only pleasure isn't it ?* (Ike)



L'intonation se rapproche de celle réalisée en Angleterre avec un schéma en Fall-Rise, le Fall sur le noyau ***plea****sure* et la suite qui reste basse jusqu'à *it*, réalisé en remontée. Cette intonation peut être due au fait que le locuteur adopte un ton sarcastique en posant cette question rhétorique.

3.1.2. Interrogatives

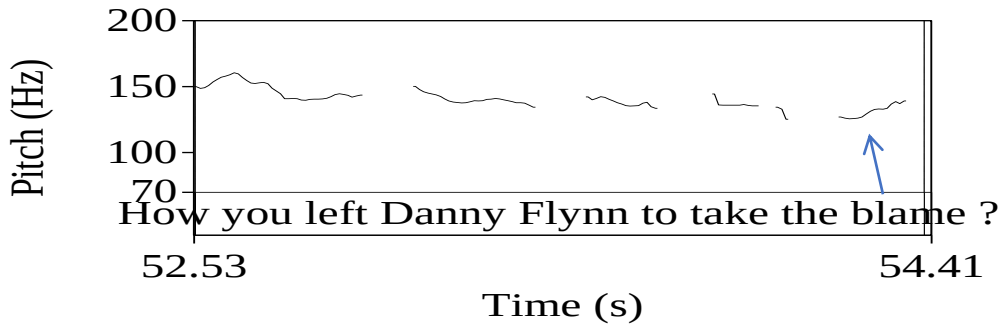
3.1.2.1. Questions en WH (questions ouvertes)

Ces questions sont intéressantes à étudier en Ulster English car comme nous l'avons énoncé précédemment, l'intonation sur le noyau remonte, à l'inverse d'une intonation standard.

On trouve dans ce film deux réalisations possibles de ces montées au niveau du noyau.

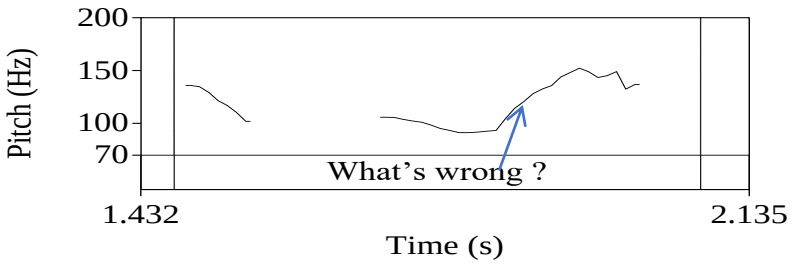
3.1.2.1.1. En Rise

3.1.2.1.1.1. *[Did you tell them] How you left Danny Flynn to take the blame ?* (Ike)



Ici, la question en WH est posée de façon indirecte où le dernier mot lexical accentué, à savoir ***blame***, est réalisé en remontée sans suite postnucléaire. Une autre phrase du même type en question indirecte toujours énoncée par Ike serait *You tell all the big boys in there how you ran away*.

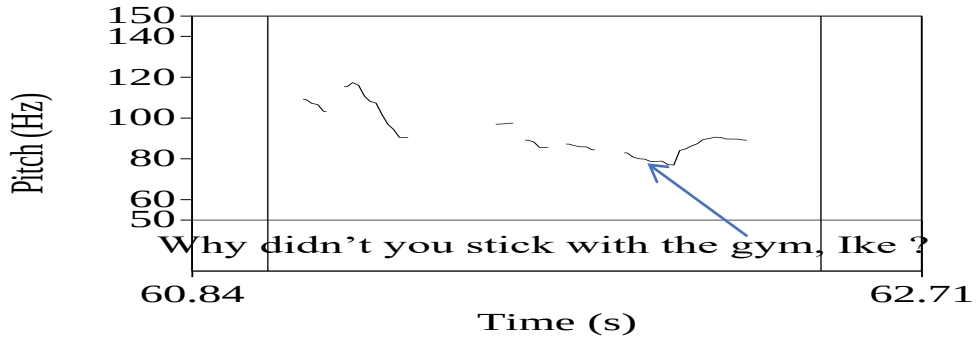
3.1.2.1.1.2. *What's wrong ?* (Maggie)



Le noyau tombe sur *Wrong*, et est réalisé en montée. On peut penser que le contexte a une influence sur cet exemple en particulier car Maggie pose la question en voyant son père inquiet et la prendre dans ses bras.

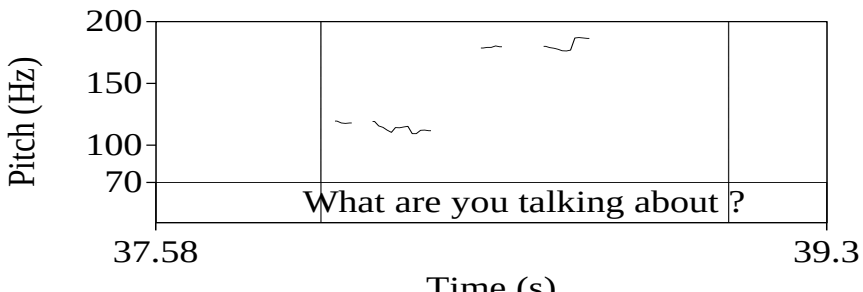
3.1.2.1.2. En Step-Up

3.1.2.1.2.1. *Why didn't you stick with the gym, Ike ?* (Danny)



Le noyau, relativement statique et bas, tombe sur ***gym***, et la suite postnucléaire remonte sur *Ike*.

3.1.2.1.2.2. *What are you talking about ?* (Maggie)



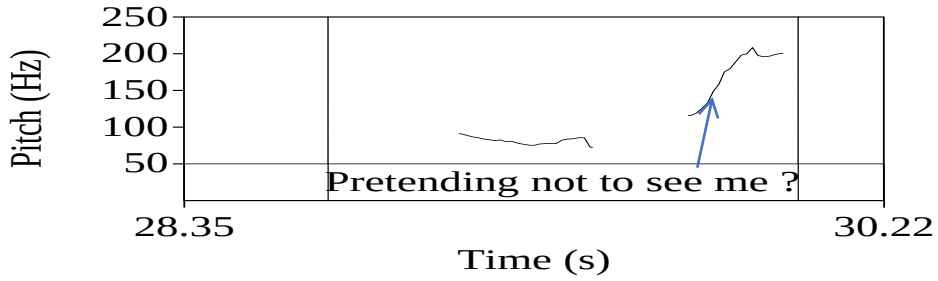
Le noyau sur ***talk**ing* est réalisé en statique bas, et est suivi d'une suite postnucléaire plutôt haute. C'est une variante du Rise Plateau qui lui a un noyau en montée.

3.1.2.2. Question YES/NO (questions ouvertes)

Ces types questions ont une intonation identique à celle de l'anglais standard, et de ce fait remontent sur le noyau. On peut avoir une variante en Ulster qui peut se réaliser en Step-Up, comme nous le verrons.

3.1.2.2.1. En Rise Plateau

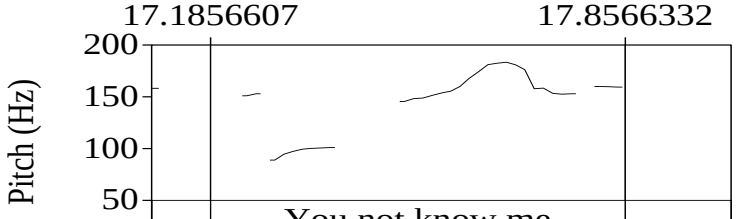
3.1.2.2.1.1. *Pretending not to see me ?* (Ike)



Le noyau sur ***see***, dernier élément lexical accentuable, est réalisé en montée assez importante, avec une suite postnucléaire qui reste en position statique haute. L'on pourrait considérer la montée de ce schéma comme un High Rise, schéma plutôt marqué, véhiculant de la surprise, ou de la méfiance.

3.1.2.2.2. En Rise Fall

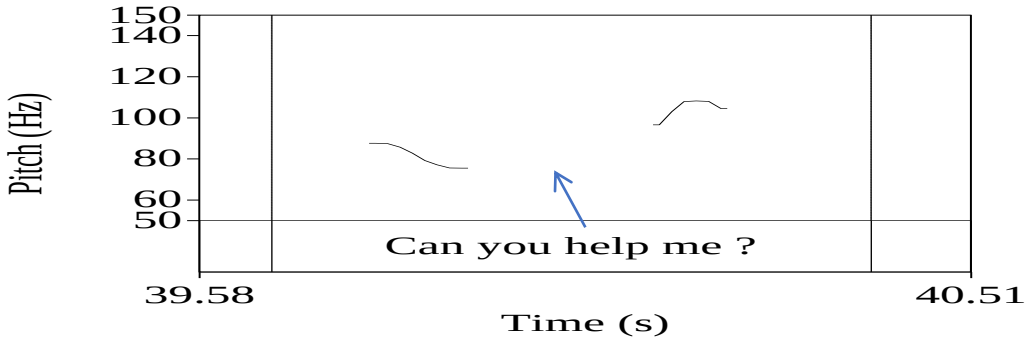
3.1.2.2.2.1. *You not know me ?* (Ike)



Le noyau sur ***know*** est réalisé à mi-hauteur, en Rise, puis l'intonation redescend sur la suite postnucléaire *me*. Ce schéma, comme nous l'avons vu précédemment, peut véhiculer de l'étonnement de la part du locuteur, en réponse à ce qui a été dit ou fait précédemment. Ici, Ike est quelque peu surpris que Danny ne le reconnaisse pas.

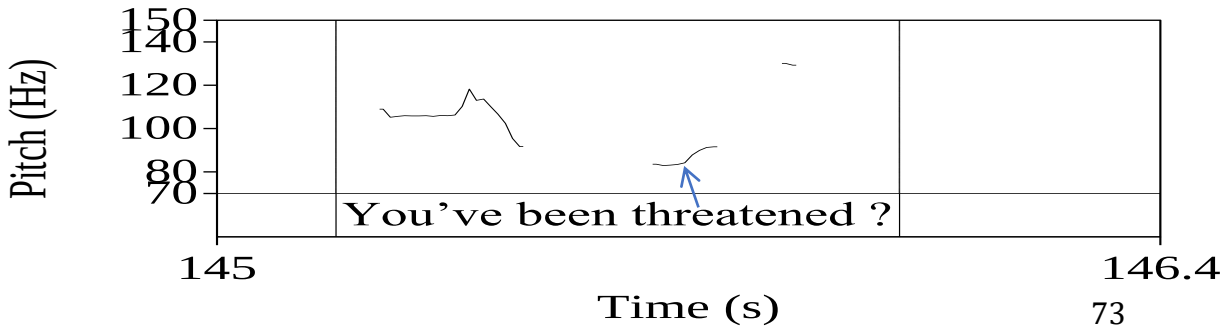
3.1.2.2.3. En Step-up

3.1.2.2.3.1. *Can you help me ?* (Ike)



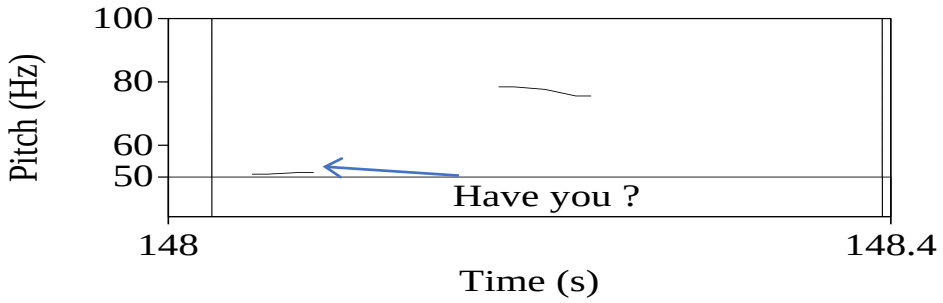
Le noyau sur ***help*** n'est pas marqué sur la courbe ci-dessus, mais on le devine relativement bas et statique. La suite postnucléaire se retrouve plus haute. On penche alors pour un Step-up.

3.1.2.2.3.2. *You've been threatened ?* (Danny)



Le noyau tombe sur la première syllabe du dernier élément lexical ***threa**tened*. On ne saurait dire clairement si la syllabe nucléaire est réalisée en statique bas ou en légère montée. Il n'y a cependant pas de liaison intonative entre le noyau et la suite postnucléaire, ce qui nous fait pencher pour un schéma en Step-Up.

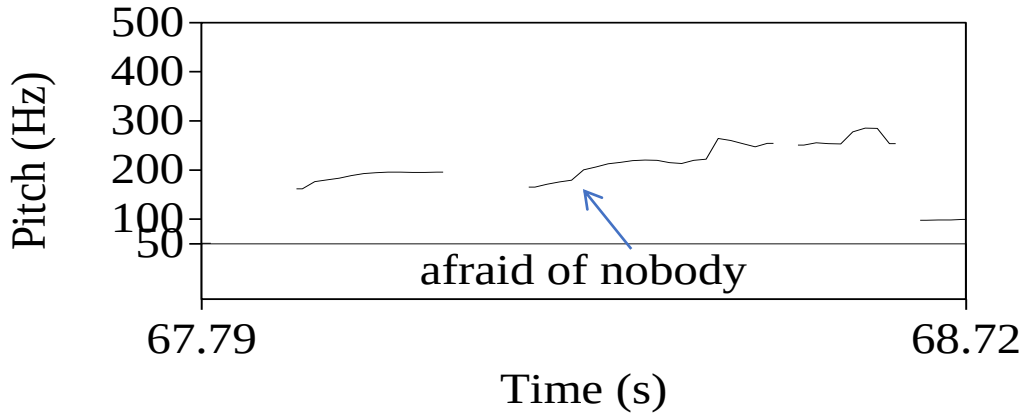
3.1.2.2.3.3. *Have you ?* (Danny)



Cette occurrence était intéressante à relever car elle me semblait assez atypique. Maggie ne répondant pas, Danny réitère sa question, celle que nous venons de voir (*You've been threatened ?*). Le noyau tombe *a priori* sur ***have***, qui est soit réalisé en statique bas, soit en légère remontée, et la suite postnucléaire serait *you*, qui commence à un niveau plus haut, mais redescend quelque peu sur la fin. Si nous traduisons cette reprise, nous pourrions presque avoir une impérative avec « Dis-moi !», alors qu'en général, hors contexte, cette phrase aurait plutôt véhiculé un sentiment de surprise (« c'est vrai ? », « vraiment ? »).

3.1.3. Impératives

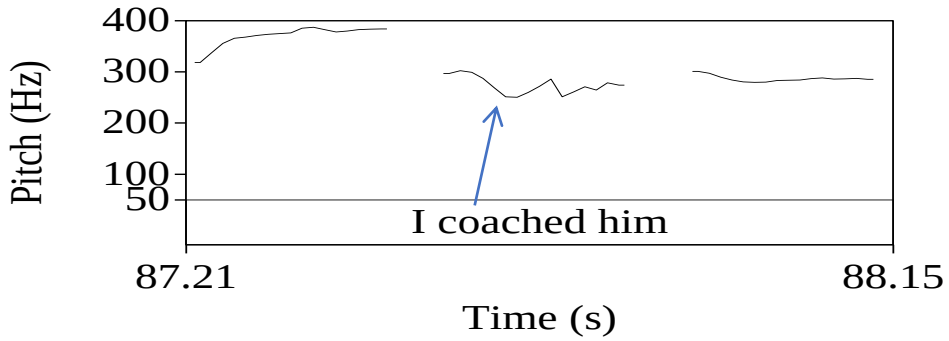
3.1.3.1. You tell'em Ike Weir's afraid of nobody ! (Ike)



C'est *a priori* un ordre posé indirectement. Le noyau tombe sur ***no****body*, et est réalisé légèrement en montée pour rejoindre la suite postnucléaire qui, elle, est plus statique et à mi-hauteur. Nous avons donc affaire à un schéma en Rise-Plateau. Ce schéma, même s'il est proposé de façon indirecte, est selon Jarman et Cruttenden (1976 : 6) le schéma non-marqué pour les impératives dans l'intonation à Belfast.

3.1.4. Exclamatives :

3.1.4.1. I coached him ! (Ike)



Le graphique ne le représente pas bien, mais le schéma semble être en Step-Up, avec le noyau sur ***coa****ched* qui est statique, et une suite postnucléaire également statique et légèrement plus haute. Cet exemple est tiré de la première scène. Ici, Ike est ivre, et s'adresse plus ou moins à lui-même de façon agressive en parlant de Danny.

3.2. *Analyse approfondie*

La différence sémantique entre les terminaisons en Rise ou en Step-Up n'est *a priori* établie par personne. Nous ne pouvons pas avancer que l'un ou l'autre des schémas est déterminé par la longueur de la syllabe nucléaire, car qu'elle soit longue ou courte, nous sommes susceptibles de trouver les deux schémas autant dans l'une ou l'autre des situations. L'hypothèse la plus probable que nous pourrions avancer serait qu'en fonction du contexte donné ici, le locuteur serait plus à même d'utiliser l'un ou l'autre des schémas.

Les schémas en Step-Up semblent véhiculer une information de façon neutre, sans sous-entendus particuliers, comme nous pouvons le voir dans les exemples *Twenty eight years ago* et *Thought I'd train and get a few fights in England*.

A contrario, le « Rise » semble être une intonation plus marquée. En effet, si l'on s'intéresse au contexte de chaque phrase, on remarque que quand le locuteur utilise un « Rise », il sous-entend beaucoup plus de choses que quand il utilise un « Step-Up ».

Par exemple, lorsque Ike s'adresse à Danny dans la première scène, il lui dit *Pretending not to see me*, ou encore dans la deuxième scène, *They were very surprised*. Nous pouvons penser que le locuteur s'attend à ce que l'interlocuteur comprenne implicitement ce qu'il sous-entend.

Dans la première phrase, Ike semble vouloir provoquer Danny en insinuant « J'ai bien compris que tu voulais m'éviter ! ».

La deuxième phrase quant à elle intervient après deux autres phrases qui se terminent elles aussi en montée :

*After you were arrested, the Protestant lads didn't show **up*** ↗

*They took it **hard*** ↗ .

Ici, Ike fait comprendre à Danny que cela ne serait pas arrivé s'il ne s'était pas fait arrêter, ou plutôt s'il ne s'était pas engagé auprès de l'IRA, comme il le lui reproche dans la première scène.

Le fait que ce schéma en Rise semble plus marqué rejoint la théorie de Jarman et Cruttenden évoquée dans la première partie de ce mémoire, selon laquelle si la syllabe

prénucléaire est basse, ou au même niveau que le début du noyau, on aura plus facilement un sentiment d'aversion, ou de manque d'enthousiasme de la part du locuteur.

Un autre exemple d'intonation montante en « Rise » est celle de Maggie dans *You used to make me laugh*. Elle le provoque gentiment en espérant qu'il va relever la remarque. On retrouve cette provocation dans la phrase qui suit : *Go on, make me laugh.* Elle cherche à comprendre comment Danny a pu autant changer durant ses années de prison.
On retrouve également cette intonation plus marquée dans son interrogative *What's wrong¸* qui, comme nous l'avons relevé, reflète une certaine inquiétude dans la voix de Maggie, qui se demande pourquoi son père la prend dans ses bras.

Ciarán Fitzgerald, l'interprète de Liam, réalise lui aussi un « Rise » sur la phrase *I don't wanna see him ever again*. Son ton reflète son état d'esprit car se sent trahi par sa mère. On peut y voir une sorte de menace de sa part, puisqu'il est prêt à tourner le dos à sa mère si elle continue à fréquenter Danny.

Le fait d'avoir étudié l'intonation de Belfast dans un film ne nous permet pas réellement d'avancer que l'un ou l'autre des schémas en Rise ou Step-Up se retrouve plus dans une classe sociale que dans une autre, ou parmi une tranche d'âge prédéfinie, etc.
Nous pouvons simplement affirmer que le « Rise » est un schéma marqué, mais récurrent en intonation de l'anglais standard, à la différence du « Step-Up ».
Par ailleurs, il s'est avéré après écoute et analyse des schémas intonatifs que tous ces schémas, qui ont une courbe intonative autour du noyau très proche de celles réalisées en Ulster, ont en réalité des contours similaires au schéma du « Glide Up », avec la syllabe du « head »[19] qui est plus haute que le reste du schéma intonatif en

[19] Le « Head » est le premier élément lexical accentuable dans une unité intonative.

anglais standard, et donc plus haute dans l'ensemble qu'un « head » tel qu'il serait réalisé en intonation ulstérienne.

Si nous reprenons les schémas utilisés pour notre première partie et que nous les comparons à ceux relevés dans cette étude, le résultat semble confirmer cette théorie. Par exemple :

*I think it's quite **nice***

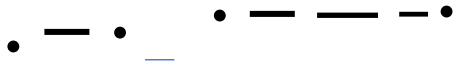


*I'm asking you to walk a**way*** (Maggie, scène 12)



Ou encore :

*I think it's **all** his own songs on it*



*I needed a **bed** for the night* (Danny, scène 1)



4. Conclusion

Nous en concluons alors que la volonté des acteurs d'adapter leur intonation se ressent, même s'il reste une certaine rémanence de leur intonation d'origine, très proche de l'anglais standard.

Seul Ike semble réaliser une intonation plus authentique que ses partenaires.

CONCLUSION

Nous avons décidé dans ce mémoire d'axer notre travail sur l'étude de l'authenticité linguistique à travers le film *The Boxer*. Nous avons constaté que certains acteurs avaient une intonation plutôt fidèle à l'accent de Belfast comme Emily Watson par exemple, qui réalise des schémas montants de façon fréquente, principalement sur les interrogatives (à la fois les questions ouvertes et fermées), et ce de façon plus récurrente que Daniel Day-Lewis. A l'inverse, celui-ci réalise plus de phonèmes typiquement ulstériens que sa partenaire. Ken Stott quant à lui semble être celui qui s'est le plus facilement adapté à son rôle, puisqu'il réalise la plupart de ses phrases en intonations montantes, et ses phonèmes restent très proches de ceux réalisés normalement en Ulster.

En général, on perçoit le réalisme d'un film à travers la représentation plus ou moins fidèle de son contexte historique, culturel et social, et moins à travers la question de l'authenticité linguistique des personnages. Ici cependant, même si la contextualisation historique était plutôt fidèle, nous pouvons regretter le fait que

l'authenticité linguistique ait été reléguée au second plan. En effet, même si l'on constate des efforts pour proposer des personnages qui paraissent être nord-irlandais, la réalisation linguistique et phonétique qui accompagne le jeu de l'acteur n'est pas forcément poussée à son extrême. Certains se doivent d'apprendre des phonèmes qu'ils n'ont encore jamais utilisés, tandis que d'autres se voient refuser une réalisation vocalique jugée trop authentique pour des raisons de productivité. Il y aurait apparemment eu de longues discussions autour de la question de la reproduction authentique de cet accent ; Day-Lewis voulait adopter un dialecte le plus fidèle possible au modèle belfastois, mais les producteurs recherchaient plutôt une atténuation des caractéristiques fortes de cet accent de peur qu'il ne soit pas compréhensible pour le grand public, en particulier aux Etats-Unis. Un compromis semble avoir été trouvé : Day-Lewis, ayant le rôle principal, devait pouvoir être compris de tous, mais Ken Stott (Ike Weir, le coach sportif) par exemple, dont le rôle était secondaire mais essentiel au film, adopterait un accent plus authentique, qui allait plutôt bien avec son personnage. La différence entre les deux accents est assez frappante, néanmoins, le fait que Danny vienne de purger quatorze années de prison muré dans son silence peut suggérer que ses capacités langagières n'en soient pas ressorties intactes du fait de son peu de communication avec les autres prisonniers. Il dit lui-même qu'il a appris à vivre en silence, et de ce fait, il ne fait que des phrases relativement courtes, parfois même seulement des successions de mots.

Cela nous prouve que même s'il y a eu de la part de Sheridan un désir d'authenticité dans ce film, le réalisateur savait dès le départ en engageant des acteurs de renommée internationalle qu'il lui faudrait sacrifier certains aspects pour optimiser le bénéfice commercial. Peut-être aurait-il été plus simple pour lui s'il avait réellement voulu jouer la carte de l'authenticité de proposer un film avec uniquement des acteurs locaux, proches culturellement et socialement des personnages, mais comme nous l'avons vu, ce n'était pas le but premier de Sheridan.

L'étude de l'anglais de Belfast à travers ce film ne nous permet pas d'avancer que les phonèmes et les schémas intonatifs réalisés par les acteurs, même s'ils se rapprochent de ceux évoqués dans la littérature écrite sur le sujet, reflètent réellement la tendance linguistique en vigueur à Belfast. Par ailleurs, ce mémoire portant sur la situation telle qu'elle était à l'époque de la sortie du *Boxer*, c'est-à-dire il y a vingt ans, il ne nous a

pas semblé important de nous attarder sur l'identité linguistique de la ville aujourd'hui. La situation depuis a semble-t-il beaucoup changé en raison d'une mixité culturelle et religieuse forte qui aurait tendance à diluer les particularismes, affectant en même temps le domaine linguistique. Par ailleurs, la conjoncture actuelle autour du Brexit rebat les cartes et les options possibles. Alors qu'une légère majorité de nord-irlandais s'étaient positionnés contre le Brexit, certains sont tentés de remettre à l'ordre du jour les Accords du Vendredi Saint qui donnent la possibilité à l'Irlande de se réunifier en cas de divorce avec le Royaume-Uni. Quoi qu'il en soit, l'avenir et le vivre ensemble restent encore et toujours à construire pour cette communauté de destins différents mais complémentaires.

ANNEXES

A/ Résumés des scènes sélectionnées

1. Colère Ike

La première scène filme les retrouvailles entre Danny Flynn, qui sort de prison, et son ancien coach sportif Ike Weir. Ike est ivre, et part dans un monologue agressif envers Danny.

2.et 3. Café Danny Ike 1 et 2

S'ensuivent deux séquences mettant en scène Danny et Ike, redevenu sobre, le lendemain au café du quartier. Ike raconte ce qu'a été sa vie pendant les quatorze années de détention de Danny.

4. Harry chez Danny

Alors que Danny force l'entrée de son ancien appartement pour le réinvestir, Harry lui rend visite pour lui conseiller de quitter les lieux.

5. Harry et Joe sur le cessez-le-feu

La scène suivante filme la discussion entre Harry McCormack et Joe Hamill sur les négociations pour une paix durable qui semblent se profiler puisqu'un cessez-le-feu vient d'être décidé.

6. Maggie et Danny au restaurant.

Nous avons ensuite la première scène proposant une véritable rencontre entre Maggie et Danny, qui se sont installés dans un restaurant pour pouvoir discuter plus librement. Maggie veut comprendre ce qui a changé chez lui, et le supplie de s'ouvrir sur ce qu'ont été ses années de prison.

7. Discours de Ike sur le ring

La seule scène en monologue exclusif est celle qui suit, à savoir le discours que prononce Ike sur le ring de boxe lors de la première soirée de rencontre de boxe entre communautés, dans lequel il commémore les anciens élèves du club de boxe qui sont morts pendant les affrontements durant les vingt dernières années.

8. Harry et Joe sur les coups de feu

Danny s'implique trop dans le rapprochement entre communautés selon Harry, et est la cible de coups de feu un soir. La scène sélectionnée ici est celle montrant Joe demandant à Harry qui a ouvert le feu sur Danny. Harry plaide non-coupable, mais maintient ses positions quant au caractère provocateur de Danny avec son attitude pacifiste.

9. Danny chez Maggie

La scène suivant montre Danny arrivant chez Maggie après avoir longuement discuté avec elle sur la plage pour lui avouer qu'il est toujours amoureux d'elle.

10. Harry et Joe sur la voiture piégée.

Alors que la police protestante a accepté de fournir le club de boxe en équipement neuf puisque les négociations pour la paix semblent se réaliser, certains partisans de l'IRA n'acceptent que moyennement cette collaboration intercommunautaire. C'est le cas de Harry, qui va avec ses hommes faire tuer le chef de police protestant en posant

une bombe dans sa voiture. Les négociations pour la paix ont été compromises, et sont alors suspendues. La scène sélectionnée ici montre l'indignation de Joe face au comportement d'Harry. Harry rétorque que Joe n'est plus apte à diriger leur organisation car n'a plus assez de cran pour prendre en main la situation, et ne se rend pas compte qu'autour de lui, beaucoup souffrent du retour de Danny dans le quartier. C'est le cas de Liam, le fils de Maggie, qui a mis le feu au gymnase car il craignait que sa mère ne l'abandonne pour partir avec Danny.

11. Joe et Maggie

Suivant cette scène, Joe se rend chez Maggie pour lui sommer d'arrêter de voir Danny, même si rien ne s'est réellement passé entre eux car elle résiste pour ne pas être infidèle à son mari et à Liam.

12. Maggie chez Danny

Le lendemain, Maggie se rend chez Danny pour lui annoncer qu'il ne faut plus qu'ils se voient. Danny s'énerve violemment, pensant que Maggie a été menacée par Harry pour qu'elle arrête de voir Danny. Lorsqu'il apprend pour Liam, il se ressaisie, et accepte de partir pour Londres pour les laisser tranquille.

13. Harry et Ike

Danny est parti en Angleterre tenter sa chance en tant que boxeur professionnel. Lors de l'un d'eux, alors qu'il a l'avantage, il refuse de continuer à frapper son adversaire et déclare forfait. En voyant cela à la télé, Harry se moque de son attitude devant Ike. Ce dernier défend Danny en disant qu'il a représenté une lueur d'espoir pour ce quartier, à la différence de Harry qui n'a fait que semer la discorde et la violence. Alors qu'il accuse Harry d'avoir envoyé son propre fils à la mort, Harry décide de tuer Ike.

14. Joe et Danny

Ayant appris pour Ike, Danny rentre au pays. Il vient demander à Joe de le laisser vivre avec Maggie, lui promettant qu'elle serait en sécurité avec lui. Suite à cela, le couple décide de rester vivre sur Belfast avec Liam, mais ils sont arrêtés par Harry.

B/ Script des scènes sélectionnées

1. Colère Ike

Ike : Hey, Boy... Hey, Flynn. Danny Flynn. Do you not know me ?
Danny : Ike ? Ike Weir ?
Ike : Ashamed of me, are ya ? Pretending not to see me.
Danny : It's good to see you, Ike.
Ike : What are you doin' here ?
Danny : I needed a bed for the night.
Ike : Oh, the bad boys didn't take care of ya ? Bad boyos didn't give you a party, huh ? the big IRA boyos didn't give him a party. Where's all your big men now?
Danny : Take it easy, Ike.
Ike : Take it easy ? Don't you tell me to take it easy ! How come you don't blow yourself up like the rest of the IRA ? Tell 'em Ike Weir's afraid of nobody.
Danny : Sit down, Ike.
Ike : Don't you tell me to sit down ! You tell 'em Ike Weir doeesn't need a gun to fight !
Quelqu'un dans la pièce : Ike, for God's sake !
Ike : IRA ? Fuck your IRA ! Put your gun down, Danny Flynn ! Fight me like a man ! Didn't I rear ya ? I coached him ! I trained him, when he was a child… Destroyed his life… Best fighter in Ulster…

2. Café Danny Ike (1)

Danny : We met last night, you know. You had a wee go at me. Told me a bit of truth.
Ike : Well, to tell you the truth now, Danny… I don't want any breakfast. I just want a few shillings for some wine. Can you help me ?
Danny : No
Ike : I look bad, don't I ?
Danny : Why didn't you stick with the gym, Ike ?
Ike : After you were arrested… The protestant lads didn't show up. They took it hard. They were very surprised. That was it for me. They use it as a community centre now.

3. Café Danny Ike (2)

Ike : So, what are you gonna do ?
Danny : Thought I'd train and get a few fights in England.
Ike : Professional ?
Danny : Aye. Just a few fights.
Ike : How old are you ?
Danny : Thirty-two. Archie Moore fought for the world title at forty-two.
Ike : Tcha-tcha.
Danny : Tcha-tcha.
Ike : Why, Danny ?
Danny : I just want to set the record straight.

4. Harry chez Danny

Harry : How's it goin', scrapper ?... How the head ?
Danny : Fine
Harry : You're out.
Danny : Good behaviour.
Harry : You were never accused of that before… You missed the boat, scrapper.
Danny : I'd no watch.
Harry : You know Joe wanted you out of town.
Danny : This is my home.
Harry : You're gonna live here ?
Danny : Aye.
Harry : You're a strange man Danny. All you had to do was walk across a prison corridor… and shake hands with some of your old friends in the IRA. Snubbin' people is not nice. But you never named names… and that's why you're a healthy man. Understand ?... What are you looking at ? It's not my fault you got caught. You should have run away.

5. Harry et Joe sur le cessez-le-feu.

Joe : Peter Mallon's been elected to the army council. I've decided I need somebody more political. All operations are to be suspended from 12 :00 tomorrow.
Harry : Noon.
Joe : Noon.
Harry : Tomorrow.
Joe : Tomorrow.
Harry : Why ?
Joe : We're close to a deal, Harry.
Harry : Including the POWs [Prisoners of War]?
Joe : Including the POWs.
Harry : So what are you offerin', Joe ? Huh ?
Joe : Peace, Harry. Peace.
Harry : Peace. I'm sure you can deliver, Joe.

6. Maggie et Danny au restaurant.

Maggie : I think it's safe enough here.
Danny : We're fine. Don't worry about us. Thank you.
Maggie : You used to talk to me, Danny. You used to make me laugh. Oh, go on, make laugh.
Danny : Am I not funny ?
Maggie : No… Talk to me, Danny.
Danny : I talked to you in my mind.
Maggie : What do you mean ?

Danny : In prison, you get used to silence, you know ? I mean, at first, you hold on to all the old voices in your head… kids you know at school, old friends and such. After a while, those voices start to fade…and you end up talkin' to yourself for a bit of company, you know ? And then something strange happens. It's as if even your own voice doesn't belong there…in the silence. It's unwelcome.
Maggie : Go on, Danny.
Danny : In the end it's as if silence becomes your best friend. And in the quiet, a face will come to you…and you talk to that person without sayin' anything, and… Gee, I'm not makin' any sense. Never make any fuckin' sense.
Maggie : What are you sayin', Danny ?
Danny : I've lived with your face in silence for fourteen years, Maggie. And now it's hard to talk to the real you.
Maggie : I'm not who I was.

7. Discours de Ike sur le ring

Ike : I want to say somethin' tonight. Of the many people that gave their lives in the troubles…this night is dedicated to the members of the Holy Family Boxing Club who've died. Now all these boy's parents are in the hall tonight, so I'd like youse all to observe a minute of silence.
Joe Fitzsimons, featherweight. Died 1972. Age, 24 years. Brian Keogh, light heavyweight. Died 1973. Age, 16 years. John Maguire, featherweight. Died 1983. Age, 19 years. Tony Walsh, bantamweight. Died 1990. Age, 20 years. Harry McCormack, flyweight. Died 1987. Age, 13 years. Sammy Orr, lightweight. Died 1986. Age, 22 years. Sammy's parents are Protestants from East Belfast…and this is their first night in the club since the troubles began 28 years ago. And I'd like you all to welcome them back.

8. Harry et Joe sur les coups de feu

Joe : Who fired at Danny Flynn last night, Harry ?
Harry : I don't know. My units shoot to kill.
Joe : You're in charge of the district.
Harry : No. I report to you. Did you see this ? He's fillin' people's heads full of shit, Joe. ''Leave the fighting to Danny'' means that all the people who are in prison… Who died, who didn't surrender to the Brits…that means that their sacrifices aren't worth a lousy fuckin' boxin' match. He's spreadin' dissent, Joe.
Joe : May be you're the one who's speadin' dissent, Harry.
Harry : I'm tryin' to hold it together a district of junkies, thieves and losers… while all he's tryin' to say is that everything will be all right… if the Catholics and Protestants will hold hands together. It's shit, isn't it, Joe ?
Joe : Is it, Harry ? Shit ? You know we're gonna have to live with them sometime.
Harry : Who's ''them'' ?
Joe : The Protestants, Harry. The other half of the population.
Harry : You're never goin' to be treated as an equal, Joe.
Joe : Not if we keep bombin' 'em, no.
Harry : I don't see any POWs coming home, Joe.

Joe : Well, last night didn't help, Harry. It didn't help at all.

9. Danny chez Maggie

Danny : This is fuckin' ridiculous, you know ? All this talk, Maggie. You know ? We're kiddin' ourselves. I love you. There's nothin' else to say.
Maggie : We're not kids anymore, Danny.
Danny : Yeah, we are. You're so fuckin' beautiful. For fourteen years I was locked up. Well, my feelings were locked up inside of me. When I got in the ring again, you can't imagine the relief it was to feel the pain. To be back in the world again. I can give you up in my head but my body's cryin' out for you.
Maggie : Don't.
Danny : Be with me.
Maggie : No.
Danny : Be with me.
Maggie : I'm going mad, Danny.

10. Harry et Joe sur la voiture piégée.

Joe : I'm in the middle of negociations… and you let off this fuckin' bomb. What did you achieve by it ? You achieved zero.
Harry : Zero ?
Joe : Grow up. Grow up. Stop livin' in the past, and head your head into the future. You can keep goin'. You can split this organization in two. But you're gonna have to accept the consequences.
Harry : The consequences ? What consequences ?
Joe : You know what fuckin' consequences.
Harry : You don't have all the guns, Joe. A lot of the active servicemen won't accept this peace bullshit anymore.
Joe : Are you threatenin' me ?
Harry : You're going soft, Joe.
Joe : You think so ?
Harry : You had men in prison… who starved themselves to death for you, Joe. Ten of them. Now you have Danny Boy Flynn…wanderin' around the place, makin' a mockery of everything you stood for… and you don't even see it. But a child can see it, Joe. A wee innoncent child can see the truth.
Joe : What are you talkin' about ?
Harry : Why don't you ask Liam why he burned down the gym ?

11. Joe et Maggie

Maggie : What's wrong ?
Joe : I don't want to lose you.
Maggie : Sure you never will.
Joe : You've got to be above reproach... Tell me… tell me you don't love Danny Flynn… You've got to get rid of him.

Maggie : What are you talkin' about ? We've done nothing wrong.
Joe : That's not the point. Everybody thinks you did.
Maggie : Well, to hell with them. To hell with 'em !
Joe : Maggie. Liam burned down the gym.
Maggie : Liam ? Where is he?
Joe : Upstairs.
Maggie : What the hell did you think you were doing?
Liam : I saw ya. I saw ya with him. You're gonna run away with him, aren't ya?
Maggie : No. I'm gonna stay right here with you.
Liam : I don't wanna to see him ever again.
Joe : Leave him, Maggie. He's suffered enough.
Maggie : He's suffered enough ? Jesus. My marriage was over before Liam was even born. I'm the prisoner here. You and your politics have made sure of that.
Joe : All I wanted was for you to have a good marriage.
Maggie : Like you and my mother ?
Joe : Yes
Maggie : Do you know how much it cost her to smile…every time you walked through the front door ? She lived her whole bloody life worried to death. And for what ? Will ya look me in the eye and tell me for what ?
Joe : I suppose she believed in me, Maggie.
Maggie : She thought the ground that you walked on was sacred. So did I… I'm not going to lose Danny.
Joe : Then you'll have to tell him to go.
Maggie : Why ?
Joe : I can't protect him, Maggie. You'll have to get rid of him, or you'll find him in a pool of blood.
Maggie : God help you… God help you, Father.

12. Maggie chez Danny

[…]
Maggie : Danny, I have something to say to you. I've been up all night, and I… I've written you a letter.
''Dear Danny, it's taken me fourteen years to learn to live without you… and I don't believe that here, in this place, you can ever be mine. It's not possible because too many people are gonna get hurt. I have to protect those I love. I'm sorry, Danny. God bless you. Yours always, Maggie.''
Danny : What do you want ?
Maggie : I'm asking you to walk away.
Danny : I don't think so.
Maggie : You made a promise.
Danny : What was that ?
Maggie : You said if I asked you to leave, you'd leave… Well, I'm askin'.
Danny : Have you been threatened ?
Maggie : Why do you say that ?
Danny : Have you ?

Maggie : I do have a mind of my own, Danny… I know I might very well be losin' it, but I do have a mind of my own.
Danny : Is it your father ? Is it Joe ?
Maggie : No, Danny.
Danny : It's Harry, isn't it ? Is it Harry ? Tell me. Just fucking tell me.
Maggie : Don't, Danny.
Danny : You don't understand. Half my fuckin' life I pissed away and all the good things in it… because of that sickly bastard and his dirty little…cozy little, fuckin' secret world, and all the dirt in it. And now he's tryin' to turn us into a dirty little secret. So, fuck him ! Let him know that I love you, Maggie. Go out and tell him now. Go and fuckin' tell him. I'll not crawl around in the fuckin' gutter for him ! I'll kill him first. I'll rip his fuckin' throat out !
Maggie : Don't go outside. That's exactly what he wants you to do.
Danny : That's what he wants me to do, and I'll fuckin' do it !
Maggie : Liam burned down the gym. He saw us together.
Danny : What are you talking about ?
Maggie : He thinks you're gonna take me away from him.
Danny : Dear God. God help him.
Maggie : When he was born, Danny, I held him in my arms… and it made everything all right. I can't hurt him.
[…]

13. Harry et Ike

[…]
Ike : Are you happy now ?
Harry : Oh Danny Boy, the pipes, the pipes are callin'… That's some boxer you got there, Ike. Throws in his own towel. You teach him that ?
Ike : Aye, you laugh at Danny Flynn, the only good thing that ever came out of this district. I know you, Harry. You're only interested in hurtin' people. That's your own pleasure, isn't it ?
Harry : Go and get yourself another bottle of meths, Ike.
Quelqu'un d'autre : Take it easy, Harry. […]
Ike : You tell all the big boys in there how you ran away… how you left Danny Flynn to take the blame… How he kept his mouth shut… how he should've told and a lot more innocent people would be alive today !
Harry : Shut your fuckin' mouth, ya drunken wino, or I'll shut it for ya.
Joe : You killed this district, Harry. You killed the one thing you loved.
Patsy, la femme de Harry : Come on, Harry. He's irrelevant.
Harry : Leave me alone.
Ike : Your own son !
Harry : What are you talking about ?
Ike : You filled his head full of shit, and you sent him out to die !
[…].

14. Joe et Danny

Joe : Danny. I'm sorry about Ike Weir.

Danny : I'm gonna build a gym for the kids. Try and teach them somethin'. You taught me to stand my ground, and that's what I'm gonna do.
Joe : Are you back for revenge, Danny ?
Danny : No. No, I'm back for Maggie.
Joe : Will she be safe with ya ?
Danny : She'll never be safer. I don't know if we can have a life together, Maggie. It's up to you. You've more things at stake than I have, you know ? I'll not put her life in danger. No we'll talk about that, we'll work things out, but nor am I gonna sneak around as if we've done wrong, 'cause we haven't. And I'm not leavin'.
Joe : It's a dangerous game you're playin', Danny.
Danny : It's a dangerous game, all right, Joe. You know all about that. It's my home, you know ? No one's gonna drive me outta my home.
[…]

SOURCES

- Atkinson, J. E. (1973). Aspects of intonation in speech: Implications from an experimental study of fundamental frequency (Doctoral dissertation, University of Connecticut).
- Barton, R. (2004). Irish national cinema. Psychology Press.
- Bell, D. (1990). Acts of Union: youth culture and sectarianism in Northern Ireland. Springer.
- Bierman, J. (2001). Transnational Industries and Jim Sheridan's National Narratives: The Art World of a Contemporary Irish Filmmaker. Regent University.
- Boyle, K., & Hadden, T. (1985). Ireland, a positive proposal. Puffin.
- Britain, D. (1998). High Rising Terminals in New Zealand English: Who uses them, when and why?, Essex Research reports in Linguistics, 33-58.
- Cairns, D. (2000). The object of sectarianism: The material reality of sectarianism in Ulster Loyalism. Journal of the Royal Anthropological Institute, 6(3), 437-452.
- Ching, M.K.L. (1982). "The question intonation in assertions", American Speech vol. 57, pp. 95-107.
- Cohoe, R. (2006). The good, the bad, the ambivalent: agency, identity, and the IRA wife in contemporary Northern Irish texts (Doctoral dissertation, Memorial University of Newfoundland).

- Conner, M., & Gillespie, M. P. (2010). The Myth of an Irish Cinema: Approaching Irish-Themed Films.
- Couper-Kuhlen, E., & Selting, M. (Eds.). (2006). Prosody in conversation: Interactional studies. Cambridge University Press.
- Cruttenden, A. (1994). Rises in English, in J. Windsor Lewis (ed.), Studies in General and English Phonetics: Essays in Honour of Professor J. D O'Connor, London: Routledge, 155–173.
- Cruttenden, A. (1997). Intonation, 2nd edition (1st edition 1986), Cambridge: Cambridge University Press.
- Cruttenden, A. (2001). Mancunian intonation and intonational representation, Phonetica 58, 3-80.
- Cruttenden, A. (2007). Intonational diglossia: a case study of Glasgow, Journal of the International Phonetic Association 37(3), 257-274.
- Dalton, M. (2008). The phonetics and phonology of the intonation of Irish dialects. Trinity College.
- Dalton, M., & Ní Chasaide, A. (2005). Tonal alignment in Irish dialects. Language and Speech, 48(4), 441-464.
- Dalton, M., & Ní Chasaide, A. N. (2007). Melodic alignment and micro-dialect variation in Connemara Irish. Tones and tunes, 2, 293-315.
- Deslandes, K. (2013). Regards français sur le conflit nord-irlandais.
- Eckert, P. (1989). The Whole Woman: Sex and Gender Differences in Variation, Language Variation and Change 1: 245-268.
- Filppula, M. (2004). Irish English: morphology and syntax. A handbook of varieties of English, 2, 73-101.
- Glain, O., (2013). Prononciation du monde anglophone. Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac.
- Gibbons, L., & Hill, J. (1988). Cinema and Ireland. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Goldring, M. (1994). Gens de Belfast: Deux peuples sans frontières. Editions L'Harmattan.
- Guy, G., Horvath, B., Vonwiller, J., Daisley, E. & Rogers I. (1986). An intonation change in progress in Australian English, Language in Society 15, 23-51.

- Herment, S., Leonarduzzi, L., Bouzon, C. (à paraître). The Various Rising tones in Newcastles English : a phonological distinction ?
- Hickey, R. (2004), Irish English: phonology. A handbook of varieties of English, 1, 68-95.
- Hirst, D.J. (2009). Declarative high rising tones and the frequency code, PROSICO, International conference on Prosody and Iconicity, April 9-10 2009, Rouen, France.
- Jack, J. K. (2005). Irish Representations in the Films of Jim Sheridan and Neil Jordan.
- Jarman, E., & Cruttenden, A. (1976). Belfast intonation and the myth of the fall. Journal of the International Phonetic Association, 6(01), 4-12.
- Labov, W. (2006). The social stratification of English in New York city. Cambridge University Press.
- Ladd, D.R. (2008). Intonational Phonology, 2nd edition (1st edition 1996), Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, R. (1975). Language and Woman's Place, New York: Harper & Row.
- Lowry, O. (2011). Belfast intonation and speaker gender. Journal of English linguistics, 39(3), 209-232.
- Meier, P. (2009), Accents and Dialects for Stage and Screen, Paul Meier Dialect Services, Production Press Inc., Jacksonville, (9th edition)
- McGrattan, C. (2010). Northern Ireland 1968-2008: the politics of entrenchment. Springer.
- Melchers, G., & Shaw, P. (2013). World Englishes. Routledge.
- Milroy, J. (1981). Regional Accents of English: Belfast. Blackstaff Press.
- Mitchell, A. & Delbridge, A. (1965). The Pronunciation of English in Australia, Sydney: Angus and Robertson.
- Moody, T. W., & Martin, F. X. (Eds.). (2001). The course of Irish history. Roberts Rinehart Pub (Chap McCracken, J.L., Northern Ireland, pp. 313-324).
- Moser, J. P. (2008). Patriarchs, pugilists, and peacemakers: interrogating masculinity in Irish film. The University of Texas at Austin.
- Nance, C. (2015). Intonational variation and change in Scottish Gaelic. Lingua, 160, 1-19.
- Northern Ireland Neighbourhood Information Service (Archives)

- O hUiginn, R. (2008), The Irish Language, A new view of the Irish language. Cois Life, 1-10.
- Phelan, M. (2009). " Authentic Reproductions": Staging the" Wild West" in Modern Irish Drama. Theatre Journal, 61(2), 235-248.
- Pramaggiore, M., & Barton, R. (2005). Irish National Cinema.
- Rodrigues Da Mota, C. & Herment, S. (2016). The pragmatic functions of the final particle eh and of High Rising Terminals in Canadian English: quite similar, eh!, Proceedings of Speech Prosody 2016, Boston, U.S.A., May 31-June 3 2016.
- Shokeir, V. (2008). Evidence for the stable use of uptalk in Ontario English, University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics 14: 6-24.
- Todd, L. (1989) 'Cultures in Conflict: Varieties of English in Northern Ireland''. In O. Garcia and R. Otheguy (eds), English across Cultures, Cultures across English : A Reader in Cross-Cultural Communication. New York, NY: Mouton de Gruyter, 335-55.
- Todd, L. (2000). Green English. Ireland's Influence on the English Language. Dublin: The O'Brien Press.
- Trudgill, P., & Hannah, J. (2008). International English: A guide to varieties of Standard English (3rd edition). Routledge.
- Turcsan, G. & Herment, S., (2015). L'anglais du Nord de l'Irlande. La prononciation de l'anglais contemporain. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 183-195.
- Warren, P. (2016). Uptalk, Cambridge: Cambridge University Press.
- Warren, P. & Britain, D. (2000). Intonation and Prosody in New Zealand English, in Bell, A. & K. Kuiper (eds.), New Zealand English, Wellington, New Zealand: Victoria University Press, 146-172.
- Wells, J. C. (1982). Accents of English 1, An Introduction, Cambridge University Press.
- Wells, J. C. (1982). Accents of English 2, The British Isles, Cambridge University Press.
- Wells, B., & Peppé, S. (1996). Ending up in Ulster: Prosody and turn-taking in English dialects. STUDIES IN INTERACTIONAL SOCIOLINGUISTICS, 12, 101-130.
- Wilhelm, S. (2015b). Urban North British intonation, le système intonatif des accents de l'anglais du Nord du Royaume-Uni, Actes du colloque du Crelingua, Paris, May 17 2014, pp. 72-88.

- http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=the-boxer