La (non-)transparence de la « transcription » et son utilisation : représentation du « Mokni » dans *The Book of Dave* de Will Self

Catherine Chauvin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/1109>

DOI : 10.4000/esa.1109

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 157-171

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Catherine Chauvin, « La (non-)transparence de la « transcription » et son utilisation : représentation du « Mokni » dans *The Book of Dave* de Will Self », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 5 | 2013, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/1109> ; DOI : 10.4000/esa.1109

LA (NON-)TRANSPARENCE DE LA « TRANSCRIPTION » ET SON UTILISATION :

REPRÉSENTATION DE L'ACCENT « MOKNI » DANS *THE BOOK OF DAVE*, DE WILL SELF

Catherine Chauvin

Université de Lorraine – site de Nancy

Abstract: This paper is a study of the means used to transcribe “Mokni” in *The Book of Dave*, by Will Self (Penguin, 2008). In the novel, a special form of spelling is used to “transcribe” the linguistic variety which is hypothetically spoken by the inhabitants of Ham in the future. The name, “Mokni” is transparent enough; the reference to “Mockney” is obvious. In this analysis, we try to “decode” the chosen conventions, and try and see what choices have been made in the spelling that is finally used, especially by confronting them to the usual spelling-to-sound conventions that can be found in “real”, contemporary English. This leads to a discussion of the implications of such choices on a stylistic level. Will Self’s choices *are* based on existing conventions; even though the conventions used in the novel are, also, innovative (for instance, Will Self uses diacritics that are not normally used in English), some existing principles provide a basis for the choices made. The created “system” does not always seem to be systematic and the choices are not always based on phonetic constraints. This leads to the idea that here, again, we have what has been called an “eye dialect”, a dialect that is made visible on the page and whose strangeness is iconically representative of unusualness in the represented variety. The corruption at work in the spelling can also be thought to be related to the ideological corruption of the dystopic society. A short discussion of how close Mokni seems to be to Cockney, Mockney, etc., and other varieties alluded to in the novel, is also included.

Keywords: Cockney/Mockney – dialects – language varieties – fictional varieties -- Self (Will) – Mokni – spelling-to-sound systems – spelling systems

Introduction

Dans le présent article, nous souhaitons nous intéresser à la représentation de l'accent « Mokni » dans *The Book of Dave*, de Will Self. Ce roman, publié en 2006 chez Viking et en 2007 chez Penguin, est en partie situé dans le monde contemporain (fin des années quatre-vingt à 2003), et en partie dans un monde d'anticipation dystopique. La société des années 2500 s'est donnée pour livre sacré « the Book of Dave », qui s'avère être, en réalité (réalité non-accessible aux citoyens de la société future), une sorte de journal intime écrit par un père dépressif à l'attention de son fils qu'il n'a pas le droit de rencontrer en personne, en raison d'un divorce difficile. Cet ouvrage, écrit sous l'effet conjoint de la déprime et d'antidépresseurs, est une série d'élucubrations sur la dureté de la vie, les femmes, le divorce, couplée à des passages visant à transmettre le « Knowledge », la connaissance de Londres exigée des chauffeurs de taxi londoniens, à son fils, puisque Dave Rudman, avant sa dépression, conduit un taxi. Le roman offre donc de multiples singularités, et on y retrouve notamment des thématiques et un état d'esprit (cynisme, humour noir ; inversions...) chers à Will Self. Mais ce qui nous intéressera spécifiquement est un aspect du roman – le fait que l'auteur a recours à une graphie innovante, notamment pour transcrire les dialogues des personnages du monde dystopique ; ces créations, comme nous l'évoquerons, se retrouvent cependant plus largement dans le roman. Les personnages du futur parlent, donc, Mokni – on reconnaît sans aucun effort la référence au Mockney, ce « faux Cockney » parlé par des gens dont l'origine socio-géographique ne permet pas de les classer comme Cockneys. La variation linguistique et la représentation de divers états de langues étant très présentes dans la diathèse du roman, l'exploration du lien entre ce choix stylistique marqué et les thématiques d'ensemble de l'œuvre est, d'une part, importante ; d'autre part, les choix de transcription, et plus spécifiquement, le mode de représentation d'une variété linguistique (en partie) fictive, nous intéresseront particulièrement. Après avoir présenté le roman de manière rapide, nous nous pencherons sur le rôle des variétés linguistiques dans la diathèse du roman ; puis reviendrons sur les conventions de transcription choisies et la façon dont elles pourraient être analysées. Il sera alors proposé quelques interprétations possibles de ces choix.

I – Présentation générale du roman

Le roman de Will Self est pour moitié un roman d'anticipation dystopique, et un roman dont l'action se passe dans la société contemporaine « réelle » (Londres, 1987-2003). L'ouvrage est organisé selon une alternance, un chapitre du « nouveau monde » précédant, et suivant, un chapitre du Londres des années

1980-2000. Seize chapitres se font ainsi suite, avec une chronologie interne à chaque univers et des éclairages progressifs donnés par les chapitres sur l'ancien monde et ce qui a affecté le suivant. Une nouvelle société est organisée autour de ce *Book of Dave* (prénom, entre autres, qui permet des jeux de mots sur la *Dävinity* ; années « A.D. » où le D. de Dave remplace celui de *Domini*), et ses principes dictés par la colère et les actions judiciaires liées à un divorce chaotique. Les hommes et les femmes sont séparés, les visites des enfants soumises à des horaires et principes contraignants (calqués sur les tarifs des taxis londoniens ; les périodes de la journée sont ainsi des *tariffs*), et les principes du *Book of Dave* doivent être suivis selon des principes émis par un nouveau clergé constituant une classe dirigeante autocratique et intransigeante.

Dave étant chauffeur de taxi, une autre large partie de ce qu'il souhaite transmettre à son fils est le fameux « Knowledge », la connaissance extrêmement précise du plan de Londres exigée des chauffeurs de taxi londoniens. Du propre aveu de Will Self, l'ouvrage est aussi un hommage à Londres, que l'on traverse de long en large en suivant Dave dans son taxi ; et l'on rencontre également, notamment par le biais des passagers (*fares*), mais aussi par les multiples personnages du roman, les habitants et visiteurs de la métropole. Le jargon des taxis est l'un des substrats de la langue du roman, comme en témoigne l'emploi du terme *tariffs*.

La religion est donc bien évidemment un thème récurrent du roman¹, aussi bien par le biais déformant (ou révélateur) du nouveau régime que dans la partie réelle, dans laquelle les références à la diversité des cultes et religions sont multiples. La parodie et l'ironie sont, comme à l'habitude de l'auteur, présents. Le regard porté sur le monde des années 1980-2000 est, par moments, cynique ; les cibles des attaques étant notamment l'environnement technique et la culture populaire.

II – Rôle des variétés et des jeux linguistiques dans *The Book of Dave*

L'un des aspects les plus saillants, visuellement, du roman est donc probablement le fait que la langue, ou variété de langue, parlée dans le monde « A.D. » est notée selon un mode de transcription graphique particulier. Mais il semble important de noter que l'intérêt accordé à la langue, et aux variétés et variations, ne se cantonne pas au choix de cette seule transcription. Les variétés linguistiques sont présentes aussi bien dans la partie contemporaine, que l'on appellera dorénavant « des années 1980-2000 » [1987-2003], que dans les chapitres d'anticipation (dorénavant « A.D. ») :

¹ Le roman est présenté par Will Self comme une critique de la religion révélée.

- Dans les années 1980-2000 : la partie narrative est en anglais « classique »², aussi bien pour le contenu que pour les choix de représentation graphique, mais certains personnages, notamment les collègues de Dave, parlent Cockney et des particularités sont déjà introduites dans la graphie. La distinction est faite entre un Cockney moins marqué et le *broad Cockney* (« the broadest of cockney » (167)). Certaines particularités de l'américain sont également notées en tant que telles (« That's very inner-resting³ » (33)); on croise aussi « an earthy Essex dialect » (460), Phyllis (la deuxième petite amie de Dave) voit, page 410, « her accent flattening into Essex », ainsi que divers autres « accents » (mendiant ; tueur(s) turc(s) du dernier chapitre ; anglais parlée par une « squat African Woman » (169), etc.). Des variations de registre affectent également les différentes variétés⁴.
- Dans le monde « AD » : les parties narratives sont toujours en anglais classique, avec des variations de registre également. Les habitants parlent au moins deux variétés : le « Arpee » – on reconnaît sans effort le R.P. (Received Pronunciation) auquel il est ironiquement fait référence, et le « Mokni ». Des modifications supplémentaires sont introduites lorsque les motos s'expriment : ces animaux de fiction sont à la fois des animaux de compagnie et des victimes sacrificielles ; ils ont un corps animal, mais leur cerveau est équivalent à celui d'un jeune enfant. Ils sont doués de parole, même si leurs capacités linguistiques sont rudimentaires, et ils zozotent. Or ce zozotement (*s* -> *th*, etc.), ainsi que d'autres particularités liées à leur langage enfantin ou simplifié (par exemple, *r* -> *w*), sont inclus dans la transcription : « Doan go, doan go, he implored Carl, Eyeth fwytunned, Eyeth fwytunned » (442) ; « Thy-mun [...], Thy-mun, wanna wawwow wiv me ? » (66)).

Il est à noter que les variations sont également liées aux situations de parole⁵ : les personnages sont capables d'alternance codique (cf. « [he] shifted into RP » (p. 310)), ce qui témoigne d'une conscience de l'importance du contexte socio-pragmatique dans l'utilisation du langage. Ces alternances peuvent être volontaires (« just as he *had to* throw away his Hs »... (101)), mais ce n'est pas nécessairement le cas (« The Skip-Tracer's *usual machine-gun delivery was slowed to an emphatic beat, his vowels flew up to buttress his rediscovered consonants* » (398)). Dans le cas de Dave (années 1980-2000), les changements entre le discours intérieur, noté généralement en italiques, et les dialogues, peuvent également se caractériser par des changements de registre ou de variété (« Dave said to himself *with Received Pronunciation* » (94)).

² Habituel pour la graphie, et standard sur le plan lexical et syntaxique.

³ Avec une convention d'écriture britannique, puisque <er> donne schwa (sans [r]).

⁴ Ce qui inclut, à l'habitude de Will Self, un recours aux grossièretés, qui constituent un paramètre de variation de registre supplémentaire.

⁵ Ce qui est un fait reconnu en sociolinguistique, mais ne semble pas toujours présent en littérature si la représentation dialectale sert à la caractérisation. Cet écueil est évité.

Sont également représentées les variations de registre (« addressed the Chief Examiner in *formal Arpee* » (428)), et les variations de genre, représentées par les jargons (« the forecourt officials began to hiss their obscurantism in *sibilant legalese* » (426); « Dave had reverted to type, speaking *his mother's hard-won, didactic English* » (400) ; mention du *medicalese* (203)). Il a déjà été question du zozotement des motos, mais le bégaiement peut également être noté (« Dave *f-forfend*, the Lawyer stammered, *b-but* should our plans go awry... » (385)). On peut également remarquer la présence de sons retranscrits sous forme d'onomatopées⁶.

Le texte comporte également par endroits des remarques méta- ou épilinguistiques, sur les accents (94, etc.), le lexique (91), l'orthographe (72, 75). L'intérêt pour les variations linguistiques s'étend donc à la diathèse ; il ne s'agit pas d'un choix de forme, uniquement. Le roman est, pour partie, une longue polyphonie d'accents variés, retranscrits ou désignés comme tels. La variation ne se cantonne pas au Mokni, mais s'intègre dans un réseau de références et de jeu(x) sur la langue.

Les variétés sont donc nombreuses et largement représentées dans le roman ; la question se pose de savoir s'il existe des caractéristiques associées de manière plus spécifique à chacune des variétés. Il semble que dans le monde « A.D. », la répartition entre le Arpee et le Mokni se fasse globalement selon le caractère plus ou moins officiel des situations rencontrées ; le Arpee est la langue de la classe dirigeante, et celle que l'on utilise, ou que l'on doit utiliser, dans les situations formelles. Le Mokni est la variété démotique. Lorsqu'ils sont dans la capitale, Antonë Böm demande au jeune homme qui l'accompagne de masquer son Mokni (« *Arpee, Carl, Arpee at all times*, Antonë reminded him... » (372)). Le passage d'une variété à l'autre peut être codifié : « Some speeches *had to be made in Arpee, others in Mokni* » (425)). Dans le monde des années 1980-2000, le lecteur croise les variétés diverses que l'on peut entendre à Londres, ce qui inclut le Cockney, sans s'y limiter ; Londres se caractérise par des variétés multiples, ce qui peut être rattaché à son statut de métropole. La voix narrative s'exprime en langue standard ; ceci facilite certainement la lecture de l'ensemble, tout en constituant également, notamment dans ce roman-ci, un choix de variété. Le Mokni a également des variantes (« *the broad Mokni of Ham* », p. 185 ; « *ancient Mokni* », p. 198), qui sont occasionnellement évoquées.

⁶ Ce que l'on retrouve également dans *Riddley Walker* (Sorlin : 2010), ou, également, dans *A Clockwork Orange*.

Si l'on s'intéresse maintenant aux qualités associées à telle ou telle variété de façon explicite, par le choix d'épithètes, d'adverbes ou de divers (re)formulations ou commentaires, on note que les variétés que l'on peut considérer comme « basses » peuvent être en effet associées à des formulations à connotation négative. On pourra citer, par exemple: « ...Dave said to himself with Received Pronunciation, as Mrs Hedges's Hs *fell at the floor by his feet* and Ts *stopped up his companion's throats* » (94). Cependant certains aspects, notamment émotionnels, de la langue sont également mis en avant : le Mokni est « comforting » dans un monde où le Arpee est la variante étrangère, et celle du pouvoir (« Eye no, Eye no, Böm replied in *comforting Mokni*. Eye no » (450)) ; le Arpee est à la fois la variété raffinée (« refined » (175)), « correcte » (p. 247)) mais aussi également, y sont associés (comme c'est parfois le cas pour le R.P.) les adjectifs « clipped » (117) et « prissy » (247). Si le Mokni ne semble pas être dépeint comme une variété noble, il n'est pas systématiquement dépeint de manière négative, comme l'indiquent ces dernières citations.

III – Analyse stylistico-linguistique du Mokni

3.1. *Mockney/ Cockney/ Mokni*

Le Mokni du roman est, c'est une dimension importante, une variété de fiction ; le choix même de son nom force cependant à évoquer un lien avec le Mockney. On rappellera brièvement ici que ce nom de Mockney a été donné (avec des connotations, généralement, négatives, cf. « mock ») à la variété d'anglais britannique teintée de Cockney parlée par des personnes qui ne font pas partie socialement du groupe concerné par le Cockney, traditionnellement réservé à l'East End populaire. Il s'agit d'un mot-valise : *Mock* associé à *Cockney* donnant *Mockney*. Ses locuteurs sont réputés adopter certains traits du Cockney, cette dernière variété ayant acquis un certain prestige -- le fait de parler un anglais un peu plus populaire étant censé permettre d'éviter d'être taxé d'élitisme⁷. Les caractéristiques du Mockney (s'il s'agit vraiment d'une variété stabilisée) peuvent être parfois confondues avec celles de l'Estuary English, cette nouvelle variété émergente qui constituerait le parler, notamment, des jeunes générations autour de l'estuaire de la Tamise, et plus largement. Nous renvoyons notamment aux travaux de John Wells sur le sujet, qui proposent un grand nombre d'éléments d'analyse et de description.

⁷ Cf. la notion de *covert prestige*, notamment chez Labov.

Les traits du Cockney sont célèbres et font partie d'une certaine conscience populaire. Il ne s'agit pas seulement de connaissances liées à des travaux spécialisés : on retrouve le Cockney dans la littérature, le cinéma (*My Fair Lady*), voire même dans les guides touristiques, et les traits qui y sont associés sont assez célèbres pour pouvoir être convoqués y compris par des non-spécialistes. On pourra en rappeler quelques-uns pour mémoire, sans viser à l'exhaustivité : le coup de glotte dans des positions où l'anglais standard aurait un [t], en position finale (*pit* ; *pat*...) comme en position médiane (*bottle*) ; l'absence du [h] en position initiale (« aitch-dropping »), ce qui, comme le glottal stop (*bo'le*), est traditionnellement représenté par une apostrophe (« *orrible* »). <ing> final est prononcé [in] –une représentation habituelle de cette prononciation étant encore une fois l'apostrophe (*dancin*'⁸). On pourra citer également : [D] « remplacé »⁹ par [v] (*bovvered*), le [θ] devenant [f] (*I don't fink so*). Les voyelles sont aussi spécifiques, et notamment les diphtongues. Le [l] tend à subir une vocalisation : on passe du *dark l* à une voyelle/ semi-voyelle (dans *milk*, *bell*, par exemple). Certains clichés sont aussi notoirement associés au Cockney : outre le fameux Rhyming Slang, on trouve des formulations récurrentes comme les appellatifs « mate », « governor/ guv'ner », des exclamations comme « Oi ! », etc. Le Mockney (et/ou éventuellement, donc, l'Estuary English) n'a pas toutes ces formes, mais est censé en imiter, ou en intégrer, certaines.

Le Cockney est donc en partie devenu un cliché, lié à un faisceau d'associations, réelles ou fantasmées, qui en font une question de représentation populaire (*a folk representation*) autant qu'une variété sociolinguistique. L'Estuary English, et/ou le Mockney, sont probablement associés à des représentations moins stables¹⁰, même s'ils peuvent être également liés à un réseau d'associations ; ils ont également une histoire populaire, littéraire, et culturelle moins longue.

Dans le cadre du roman, la variété est fictive, et elle est censée être parlée cinq cents ans après la première partie environ. L'héritage du Mockney semble cependant revendiqué ; les rapports fiction/ réalité sont complexes. Les problèmes pourraient être résumés ainsi :

⁸ Que l'on retrouve pour d'autres variétés (d'anglais américain, notamment).

⁹ Même s'il est plus simple de partir de l'anglais standard, il ne s'agit pas de « remplacement », mais de deux variétés distinctes.

¹⁰ Elles sont cependant, en dehors de la sociolinguistique, associées à des représentations encore une fois plutôt négatives (« *bad* », « *corrupted* » *English*). Un exemple (cité par Wells sur son site): "Somebody who went to a good university has no excuse for speaking in that *ghastly estuary sludge*" --Michael Henderson [...] referring to the England cricket captain.

- L’auteur fait le choix d’une variété de fiction, éventuellement inspirée de variétés existantes, mais celle-ci n’est pas nécessairement supposée exister dans le monde réel ;
- Ce choix est associé au passage du temps, ce qui suppose une représentation de l’évolution des langues (*language change*), et des liens langue/ culture, puisque la société qui est dépeinte est également spécifique ;
- Le choix est fait de transcrire graphiquement des spécificités, en adoptant non pas un alphabet phonétique, mais l’alphabet romain.

S’y ajoute le degré de connaissance(s) de l’auteur/ scripteur des formes existantes et des conventions qui y sont associées, ainsi que la possibilité d’aller vers plus ou moins d’exactitude dans ce qui est repris de variétés existantes dans ce monde de (semi-)fiction.

3.2. Les choix effectués pour le Mokni

Ces choix semblent s’appuyer en partie sur des représentations existantes, tout en s’appuyant sur un système en partie novateur. Le système se révèle, par ailleurs, n’être que partiellement régulier. Nous partirons de l’analyse d’un court extrait, assortie de remarques visant à élargir le propos.

Court extrait

- Meenin? his son, Ozzi, queried.
- Meenin booze, fagz, anifyng á awl. Eye diddun fancee vair byrds much ennëway, dodji if U ask me, awl spillinahtuv vair cloff dressis.
- W-w-wots cloff? stuttered Sid Brudi [...]
- Yeah, wel, nah yer Lundun cloff iz prittë bluddë smart, Eysel grant yer. [...]
- U gonna go on lyke vis awl fukkin day! [...] Ow mennë tymes av Eye erred all vis bollox abaht Chil – iss gotta B a fouzand aw maw. Eyev erred abaht vair cloff, Eyev erred abaht vair traynors an vair barnets, an vair beefanseemis an vair fukkin opares. Wot Eye wanna no iz, wy didunchew ask em abaht fishin aw farmin, or sumffing – anifyng vat myte B an urna eer on Am! (p. 67)

Place de la variation graphique

Les parties narratives suivent les conventions graphiques habituelles de l’anglais. Certaines pages sont quasi-entièrement écrites de façon innovante ; d’autres, non. Aucune n’est écrite entièrement en Mokni. L’alphabet retenu aussi bien pour les parties narratives que les transcriptions innovantes est l’alphabet romain ; l’étrangeté pour le lecteur n’est que partielle, mais la lecture

n'est pas facilitée pour autant, car le système alphabétique n'est pas utilisé de façon entièrement conventionnelle. Il comporte des anomalies, comme ces diacritiques que ne connaît normalement pas, ou très peu, l'anglais (accents aigus, graves, trémas).

Choix des conventions graphiques

On retrouve pour partie des transcriptions qui sont devenues de quasi-clichés graphiques¹¹ : *wot(s)*, par exemple, « pour »¹² *what*, ainsi que *gonna*, *wanna*, *gotta*, utilisés même s'ils n'appartiennent pas spécifiquement à cette variété.

Will Self n'utilise, en revanche, pas les apostrophes dont il a été question plus haut (cf. *Am/ Ham* – nom de lieu –; *eer/ here* ; *Ow/ How* ; ou encore *meenin*) ; et il utilise ces diacritiques (accents aigus, graves, trémas) qui lui sont plus particuliers. Cependant, certains diacritiques retrouveraient en partie le rôle des apostrophes, notamment pour les <t> finaux et les accents aigus (*á/ at*). Le fait de ne pas utiliser l'apostrophe a peut être l'avantage de mettre moins en avant le caractère potentiellement élidé de ces termes et de plus facilement contribuer à créer une variété autonome, et non dérivée¹³.

Le <h> (et, ailleurs, le <r>, ex. *orlri/ all right*) est utilisé comme marque d'allongement : *nah/ now*, *abaht/ about*, la diphtongue devenant une voyelle longue. On retrouve des conventions de mise en relation graphie/ phonie de l'anglais britannique, où une voyelle transformée par le <r> est soit longue, soit diphtonguée, mais n'est pas courte, comme c'est le cas également pour les digraphes <ah>, <oh>. <aw> vise certainement à transcrire un « o » long : *aw maw/ or more*, *awl/ all*. De nouveau, <aw> (comme <ay>) est un digraphe existant en anglais, pour lequel [ɔ:] est une valeur possible, cf. *paw*. La modification graphique ne représente donc pas forcément un son différent de ce qu'il aurait pu être avec une graphie classique, d'une part, et d'autre part, deux graphies peuvent renvoyer à une éventuelle même valeur phonétique (voir *orlri* et *awl*, « all », *aw* et *or*, « or » ; *anifyng/sumffing...*) ; il existe des doublons.

¹¹ On retrouve *wot*, par exemple, dans d'autres écrits littéraires (cf. Jobert 2009) ; mais aussi dans l'ouvrage sur le *taxi slang* cité en bibliographie, sur des photographies d'ardoises de *pubs* – *public houses* – sur Internet, etc.

¹² « Pour », qui suppose que la forme employée est dérivée de la forme habituelle, n'est pas satisfaisant. Nous noterons « / » dorénavant, en donnant un possible équivalent des formes citées en deuxième position afin de faciliter la lecture.

¹³ Ceci conduit cependant Will Self à parfois utiliser des traits d'union dans la position « du 't' », lorsque celui-ci n'est pas final, certainement pour clarifier la graphie : ex. *bé-er/ better* (et non **beer*).

On retrouve en Mokni les graphies suivantes retrouvant des particularités du Cockney notées plus haut :

[f] là où on aurait en anglais britannique standard (actuel) [θ] : *anifyng*, *cloff*, *fouzand*, *beefansemis* ((*Eliza*)*bethan semis*, maisons¹⁴), *sumffing*...

[v] là où on aurait en anglais britannique standard (actuel) [ð] : *vair/ their*

Le <ing> final devient <in> (sans apostrophe): *fishin*, *farmin* ; mais on note aussi la présence de : *anifyng*, *sumffing* dans cet extrait.

Le <u> graphique semble pouvoir représenter un schwa, mais il représente également [ʌ] (*Lundun* ; *spillinahuv*), ce qui phonétiquement revient à ne pas faire la distinction [ə]/ [≡].

L'auteur cherche parfois à indiquer la différence entre [s] et [z], mais elle est parfois notée explicitement (*fagz* ; *iz*), parfois négligée (*dressis*, écrit de manière conventionnelle, ou *tymes*, où le <y> est modifié, mais le <s> ne l'est pas). <Is/'s> est parfois transcrit <iz>, parfois <(i)ss> ; cette dernière graphie semble correspondre en réalité à (*i(t)*'s, où le <t> est supprimé, ou peut-être remplacé par un coup de glotte - dans ce dernier cas, la graphie semble indiquer explicitement une différence phonétique, mais celle-ci existe déjà en anglais standard contemporain. Il ne s'agirait donc pas forcément d'une innovation.

Le graphème <y> note la diphtongue [aɪ] de façon régulière, peut-être modifiée comme en Cockney (*wy*, *tymes*, *myte*¹⁵) ; on trouve pourtant aussi <y> dans *anyfing*, *byrds*. Par ailleurs, c'est la même valeur [aɪ] qu'indiquerait également <i>, notamment en position finale. Dans *didunchew*, on retrouve une assimilation [t] + [j] -> [tʃ], dans une position où elle peut être rencontrée, même si elle n'est pas toujours acceptée d'un point de vue normatif. Cette prononciation n'est cependant pas spécifique au Mokni ; elle existe chez certains locuteurs actuels.

Certains mots gardent leur graphie habituelle ; d'autres reçoivent plusieurs graphies, y compris dans les mêmes passages (*all/ awl*). *Anyway* est dans cette même page transcrit *ennëway*, comme dans le passage cité, ou quelques lignes plus bas, *ennë wä*. Si le <ë> final est censé représenter une diphtongue, il semble qu'il représente plutôt un [i] allongé, ou [i], dans *prittë*

¹⁴ Ceci faisant partie du lexique innovant employé. Un glossaire partiel est proposé en fin de roman. Ce lexique peut provenir de jeux sur des références culturelles populaires (cf. *beefansemis*) plus ou moins décalées ; le « taxi slang » est également une des références récurrentes.

¹⁵ Le même choix est fait dans *Riddley Walker*. Dans *myte*, l'ajout de <e> sert certainement à régulariser la graphie en réintroduisant un environnement +C₁+ <e> final, donnant une longue ou une diphtongue en anglais (cf. *cat/ Kate*, etc.) Cf. Jobert : 2009.

bluddë. La différence devient alors moins évidente avec *fancee*, où c'est la graphie <ee> qui est utilisée.

D'autres graphies ne représentent pas des particularités phonétiques : c'est le cas de « I » transcrit « Eye », qui, en outre, est plus long. On aura également noté les mots transcrits en un bloc, là où on attendrait des mots séparés dans une graphie habituelle : *spillinahtuv*, *beefanseemis*, *opares*, *didunchew* ; il existe déjà des orthographes amalgamées en anglais actuel, comme, par exemple, dans *anyway*, ou *didn't* ; l'amalgamation en tant que processus n'est pas, non plus, une innovation. Elle est cependant utilisée fréquemment dans le roman¹⁶, et elle l'est dans des cas où elle ne serait pas présente habituellement : *wunnovose* (*one of those*); *fukkinabaht* (*fucking about*), *cumman gé* (*come and ge(t)*); *giss* (*give us*); *orlrì* (*all ri(ght)*), *ve ló-uv U* (*the lot of you*), *azwellaz* (*as well as*), etc. Certains acronymes sont écrits en toutes lettres, ce qui leur confère un caractère étrange, et humoristique, pour le lecteur qui les reconnaît : *seeseetevee* (système de surveillance), *EyeBeeEms* (374), *PeeSeeO*...

Certaines graphies n'ont donc pas de raison d'être phonétique, mais sont utilisées pour des raisons cosmétiques, pour leur impact visuel : écrire *dodgy*, *dodji*, ne change pas sa prononciation. Il en est de même pour *wel*. Pour *no* (*know*), on note une simplification de la graphie, le <k> de <kn> ne sera de toutes façons pas prononcé par un locuteur anglophone. La simplification est dans de tels cas avant tout graphique, et visuelle, plutôt que phonétique.

A l'aide de ce court extrait, une partie des choix effectués a été mise au jour. La graphie choisie permet en effet une mise en relief de caractéristiques phonétiques, mais ce n'est pas son unique motivation. Elle s'appuie également sur des jeux graphiques indépendants d'une phonie supposée : orthographe « SMS¹⁷ », mots amalgamés, modifications visuelles. Le système retenu n'élimine pas les variantes, et on a noté le caractère non totalement systématique de la graphie choisie. Les motivations sont variées, incluant le jeu de mots, comme dans *Eye*¹⁸. Le système des diacritiques, remarquable par son caractère inhabituel, n'est pas non plus entièrement exploité ; il semble rester des places vides dans

¹⁶ Alors que Hoban semble chérir davantage l'itémisation (cf. Sorlin 2010, ex. *and tirely/ entirely*). On retrouve par ailleurs ce processus en germe dans les années 1980-2000 (*whothefuckareyoucalling bruv* (266), etc.)

¹⁷ Le fait d'écrire « you » U, « be » B, n'est pas le seul fait des SMS, mais la présence de SMS dans la partie années 1980-2000 peut conduire à voir, dans le roman, une continuité.

¹⁸ Il se peut que des jeux intertextuels soient aussi à l'œuvre, sous forme de clins d'œil (cf. y ; *I / one*...). Cette dimension reste à explorer.

le système créé (ý/i/ii/ÿ, notamment, semblent absents; l'accent grave est utilisé surtout, voire uniquement¹⁹, sur le ì). Certains des graphèmes comportant un signe diacritique font parfois doublon avec des formes sans diacritique.

Il y a donc en partie un système retenu ; les régularités sont réelles, mais seule une partie des possibilités ouvertes, notamment, par le système des diacritiques est exploitée, et on constate la présence de doublons, et peut déceler la présence de motivations diverses.

Ce qui est construit est finalement avant tout, ici aussi, un « *eye dialect* », un dialecte pour les yeux, qui rend visible des particularités tout autant qu'elle en représente. Avant de revenir sur cet aspect, une parenthèse peut être faite sur le statut de la représentation graphique du Mokni en relation avec celle des autres variétés dans le roman.

3.3. *Le Mokni vs les autres variétés du roman*

On peut en effet s'interroger sur le caractère systématique des choix faits pour le Mokni, cette fois-ci en relation avec les choix faits pour les autres variétés. Le Mokni est-il rendu différent des autres variétés du roman, et qu'en est-il des conventions des autres variétés ? Par ailleurs, dans quelle mesure est-ce que le Mokni est proche du Mockney, ou bien est-il une variété autonome ?

Le Mokni se caractérise par des innovations lexicales multiples, et les innovations graphiques notées ci-dessus (les diacritiques) ; par ailleurs, certaines de ses caractéristiques semblent retrouver certaines de celles qui sont traditionnellement associées au Cockney/ Mockney, qui servirai(en)t de « substrat ». Ces questions sont cependant difficiles. Il est intéressant de tenter d'interroger les filiations qui seraient évoquées explicitement, ou plus implicitement, dans le roman.

Les diacritiques sont généralement réservés au Mokni, et le Cockney des années 1980-2000 est retranscrit avec les conventions plus habituelles ; on retrouve, par exemple, l'apostrophe. Ce sont donc des conventions d'écriture qui, dans le roman, rendraient l'absence d'un [h] initial différent en Cockney et en Mokni. Le « earthy Essex dialect » évoqué à la page 460 retrouve cependant le Mokni dans une partie des choix graphiques effectués (suppawt/ support ; prys/ price ; abah^t ; *E E Yew*). L'un des signaux que l'on peut prendre comme

¹⁹ Un seul <ò> a été relevé, p. 8, et il semble faire double emploi avec <ó>, dans *U lò/ You lot* (ailleurs *U ló*).

indice interne au texte est l'emploi des diacritiques, normalement réservés au monde « A.D. ». Or ils sont employés rarement, mais apparaissent quatre ou cinq fois pour les années 1980-2000. En dehors des quelques traits qui viennent d'être cités, le « earthy Essex dialect » de Rudman (p. 460-470) est également retranscrit à l'aide de diacritiques ; une occurrence de *mì* (*my*) se trouve page 349, dans des paroles de Dave, et dans un passage où les traits dialectaux s'étendent, ce qui est plus rare dans ce roman, à la morphologie (*I [...] gets*) et la syntaxe (*should oughta*). On retrouve des diacritiques à la dernière page, où figure un dialogue dans lequel ces marques graphiques sont d'abord absentes. Le langage SMS est par ailleurs employé par le fils de Dave dans les années 1980-2000. Le diacritique, et plus largement, les innovations graphiques, semblent donc finalement être associées avant tout à l'idée d'un « broad accent », et ces marques s'inflitrent déjà parfois dans la partie « ancienne » du roman. La, ou les, variété(s) du monde à venir s'appuierai(en)t donc sur une représentation composite des variétés les plus marquées du roman. Cette dimension reste encore à explorer.

IV – Vers quelle(s) interprétation(s) ?

Ce qui est construit est, finalement, un « eye dialect » : une plus grande adéquation avec une phonétique particulière est probablement visée, mais les choix dépassent souvent les contraintes phonétiques. Ce qui importe peut-être le plus est l'étrangeté graphique, utilisée comme moyen de pointer directement du doigt le caractère étrange(r) du monde décrit.

On peut cependant considérer que le choix de mélanger ce type de représentation du dialecte et la description d'une société dystopique constitue un point de vue critique : il est possible d'avoir une lecture selon laquelle la variété démotique est une variété altérée²⁰, associée à une culture dévoyée. Les désordres graphiques, conduisant à plusieurs orthographe possibles pour un seul son, avec omissions et doublons, peuvent provenir de négligences dans le système choisi ; ils peuvent également conduire à renforcer l'impression d'incohérence commune à la langue et la société évoquées. L'orthographe SMS, souvent associée à des préjugés négatifs dans la culture actuelle ambiante, les amalgames, que l'on peut estimer aller à l'encontre d'une pensée

rationnelle et analytique, l'orthographe simplifiée et par moments aléatoire,

²⁰ On retrouverait donc en partie l'affirmation selon laquelle « Le trucage orthographique, que l'on n'utilise que pour le 'populaire', peut donc difficilement passer pour un innocent procédé de transcription. » (Blanche-Benveniste 2000 : 26)

certaines des associations évoquées entre les différentes variétés et les situations ou personnages qui les emploient, iraient tous en partie dans ce sens.

Pourtant, même si c'est le cas, force est de noter de nouveau que la charge ne peut être que partielle, car l'anglais « réel » comporte de nombreux doublons graphiques, qui sont une dimension récurrente de l'orthographe²¹, héritage de contraintes multiples, entre histoire, (éventuelles) réformes, et, en effet, en partie, liens graphie/ phonie. Une langue de fiction qui se veut minimalement authentique ne peut pas s'appuyer sur un système trop étanche, sous peine de conduire à une artificialité. Or le roman ne se contente pas tout à fait d'une vision caricaturale ; en témoigne notamment l'attention portée aux multiples variétés et aux nombreux modes de variations.

L'analyse a également conduit à montrer comment cette variété, mi-transparente, mi-opaque, se construit ; elle s'appuie (cf. Jobert : 2009) sur des régularités dans les liens graphie/ phonie de l'anglais, sur des conventions existantes (par exemple, celles du Cockney), sur une accoutumance au fur et à mesure de la lecture, ainsi que d'éventuelles connaissances extérieures des variétés constituant une référence et une aide à la lecture²². On pourra rappeler cependant à ce sujet que le lexique employé dans le monde « A.D. » est hérité du monde des années 1980-2000, mais qu'il est parfois décalé, ré-analysé ; le Mokni n'échappe probablement pas non plus à ce jeu de références et de réinterprétations²³.

L'humour, souvent teinté de noir, n'est pas absent ; et nous terminerons sur le plaisir, également, rencontré lors de la tentative de reconstitution effectuée, comme une sorte d'archéologie d'une variété fictive. Le texte pousse à entendre une voix, ou des voix multiples, tout au long du roman. Les transcriptions » du Mokni continueront à intriguer les personnes s'intéressant aux rapports entre graphie/ phonie en anglais « réel » et de fiction, aux représentations des variétés linguistiques en littérature, et au C-/Mockney et à ses représentations littéraires et culturelles.

²¹ Je remercie les participants de l'atelier de la SAES de m'avoir conduite à préciser ce point, ainsi que celui qui figure dans le paragraphe précédent.

²² Ce qui peut rendre les difficultés rencontrées à la lecture de l'ouvrage différentes pour un lecteur anglophone britannique ou londonien et d'autres lecteurs.

²³ On peut inclure les éventuels clins d'œil intertextuels (*Riddley Walker*), qui distinguent d'emblée Mockney de Mokni.

Références bibliographiques

Références de l'ouvrage étudié

SELF, W., 2006. *The Book of Dave*, Londres, Penguin.

Autres ouvrages cités

HOBAN R., 1988 [1980]. *Riddley Walker*, London, Bloomsbury (introduction de Will Self)

Ressources non techniques

COGGLE P., 1993. *Do you Speak Estuary ?*, Londres, Bloomsbury.

GATES, G., 2010. *London Taxi Driver Slang*, Londres, Abson Books.

Ouvrages théoriques cités

BLANCHE-BENVENISTE C., 2000. *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, pp. 35-36.

JOBERT M., 2009. « Graphie, phonie et encodage dialectal : le Cockney de Somerset Maugham dans *Liza of Lambeth* », *Lexis* n°1, « Lexicology and Phonology/ Lexicologie et phonologie », http://lexis.univ-lyon3.fr/IMG/pdf/Lexis_special_1_Jobert.pdf

SORLIN S., 2010. *La défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée.

WELLS J. Site de John Wells sur Estuary English <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/estuary/>