

Notes sur la traduction de Zora Neale Hurston

Les deux contributions de Zora Neale Hurston à *Fire!!*, la pièce *Color Struck* (*Frappée de couleur*) et la nouvelle *Sweat* (*Sueur*), présentent deux types de discours nettement différenciés : d'un côté, celui du narrateur de la nouvelle et des didascalies de la pièce, dans un anglais américain qu'on dira, par commodité, « standard » ; de l'autre, celui des personnages de la nouvelle et de la pièce, qui apparaît comme une transcription de leur parlé africain-américain¹.

Les œuvres de Zora Neale Hurston s'appuient sur son travail d'anthropologue. Il s'agit pour elle de donner à entendre dans l'écriture une parole réelle qui n'a pas d'existence littéraire, de faire entendre « l'expression noire », dont elle détaillera les caractéristiques dans un essai publié en 1934 dans *Negro*, l'anthologie de Nancy Cunard (« Characteristics of Negro Expression »). En dehors des procédés narratifs et des formes d'expressivité spécifiques à la culture africaine-américaine qu'elle décrit successivement – dramatisation, « volonté de parure », « obliquité » (« éviter la ligne droite »), « dissymétrie », « danse », « folklore », « héros culturels », « originalité » (dans le traitement des « matériaux empruntés »), « imitation » (pratiquée « comme l'oiseau moqueur, pour le plaisir et non parce qu'il voudrait être celui qu'il imite ») – la dernière partie de l'essai est consacrée au « dialecte ». Zora Neale Hurston ironise sur « la majorité des écrivains du dialecte noir » qui reproduisent un discours stéréotypé qu'aucun Noir n'a jamais parlé, et entend « revenir au Noir lui-même et le laisser parler ». Elle ne décrit pas dans le détail les « règles du dialecte » mais l'ensemble de son œuvre littéraire témoigne de cette écoute du parlé noir. Si ce que les linguistes appellent maintenant l'anglais vernaculaire africain-américain ne connaît pas de règles orthographiques standardisées comme l'« anglais standard », cela ne veut pas dire, comme les écrits de Zora Neale Hurston le font apparaître, qu'il ne suit pas de règles ou qu'il n'est pas lui-même standardisable, mais seulement que son écriture n'est pas standardisée. Zora Neale Hurston s'efforce ici de le faire entendre à l'écrit, de donner l'impression qu'on l'entend en lisant son texte.

En quoi consiste ce « dialecte » qu'elle cherche à faire entendre ? Un certain nombre de mots et de tours syntaxiques propres, qui n'existent pas ou rarement dans l'anglais américain standard ; quelques usages spécifiques des temps, qui ne sont pas dans l'anglais américain standard ; principalement, une prononciation spécifique, différente de l'anglais américain standard. À la lecture, on voit en effet que les deux premiers points sont assez marginaux.

¹ Ce texte prolonge, en la reprenant en partie, la note sur ma traduction de la revue *Fire!!* Je renvoie donc à celle-ci pour un exposé plus général des principes qui guident ma pratique. Je reviens ici plus précisément sur le processus de recherche qui m'a conduit à traduire la pièce et la nouvelle de Zora Neale Hurston comme je l'ai fait, et en particulier sur ma lecture critique du travail de ma prédécesseur Françoise Brodsky. Je présente également de manière plus détaillée le système de transcription du parlé et le système phonologique que j'ai inventés pour faire parler les personnages de Hurston dans ma traduction.

Pour une très large part, le lexique et la syntaxe sont de ceux de l'anglais américain, et c'est leur prononciation particulière qui est marquée par la transcription de Zora Neale Hurston. On pourrait réécrire sans difficulté en respectant l'orthographe et les conventions de l'écrit les dialogues des personnages et leur anglais cesserait alors de paraître si différent de celui du narrateur. Pour une très large part donc, le travail de Zora Neale Hurston sur le discours parlé de ses personnages est un travail de transcription de ce qu'on appelle communément un accent. Un des enjeux particuliers de la traduction de Zora Neale Hurston en français est donc le suivant : il s'agit de traduire en français un texte qui entend retranscrire en anglais un accent de l'anglais.

L'entreprise avait un précédent important, la traduction par Françoise Brodsky du roman *Their Eyes Were Watching God* (*Une Femme noire*, Le Castor Astral, 1993) et du recueil de nouvelles *Spunk* (Zulma, 1993), qui contient la première traduction française de la nouvelle *Sweat*, retraduite ici. J'ai lu et admiré son travail, qui fait entendre en français une autre manière de parler, pleine d'invention, mais aussi extrêmement précise et cohérente. Une chose cependant me laissait sur ma faim : ce problème de transcription de la prononciation. Pour l'essentiel, le langage des personnages de Zora Neale Hurston dans la traduction de Françoise Brodsky donne l'impression générale d'un parlé populaire français retranscrit. J'ai pu constater moi-même en traduisant comme il était difficile d'échapper à cet effet. Françoise Brodsky s'explique également dans plusieurs textes sur ses choix de traduction et ces textes éclairants ont été le point de départ de ma propre recherche, en me permettant de pointer plus précisément l'origine de la gêne que je pouvais ressentir à la lecture de ses traductions, et de trouver des pistes pour tenter de faire autre chose.

Décrivant son travail dans « La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston »², Françoise Brodsky commence par deux points qui me semblent essentiels :

– « Pour ce qui est des dialogues, écrits phonétiquement, il était bien entendu exclu de se rabattre sur un dialecte français genre berrichon ou auvergnat, petit-nègre ou argot parisien » (p. 171).

Quel accent va-t-on faire entendre en français ? On ne peut pas utiliser un « dialecte » existant. Zora Neale Hurston fait un travail de transcription pour faire entendre dans l'écrit anglais une chose réelle, l'anglais vernaculaire africain-américain. Dans la traduction française, on doit faire entendre une manière de parler en français qui n'existe pas dans la réalité, mais qui pourrait être son équivalent, ou en tout cas qui produirait les mêmes effets.

– « Je voudrais insister ici sur un phénomène qui va de soi et qu'il me semble pourtant nécessaire de souligner : le lecteur anglais *n'entend pas* le vernaculaire noir lorsqu'il lit l'original, il a simplement *l'impression* de l'entendre, grâce aux artifices visuels de l'auteur.

² *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n° 2, 1996, p. 165-177. Cet article complète sa « Notes sur la traduction » dans Z. N. Hurston, *Une Femme Noire*, Paris, Le Castor Astral, 1993, et sa « Préface » à Z. N. Hurston, *Spunk*, Paris, Zulma, 1993. Je fais référence dans la suite de ce texte à l'article de *TTR*.

C'est donc bien un langage visuel et non parlé qu'il s'agit de traduire, en tenant compte des choix orthographiques spécifiques de l'auteur » (p. 172).

Il faut donc donner l'impression d'entendre en français, à partir des conventions de l'écrit, cette manière différente de parler, qui ne correspond à aucune manière de parler réelle en français on l'a dit, de la même manière que Zora Neale Hurston le fait entendre, en utilisant des « artifices visuels ».

Ces deux points me semblent entendus. Restent les questions principales : comment imaginer ce que pourrait être en français cette manière de parler spécifique ? Et quels « artifices visuels » employer pour les faire entendre ? Ce sont là deux questions différentes et il me semble que Françoise Brodsky répond à la seconde sans avoir terminé de répondre à la première, sans doute la plus difficile.

Elle énumère ensuite les problèmes rencontrés. Pour le vocabulaire (p. 172), on peut créer en français, « en identifi[ant] les mécanismes utilisés » et en « les reprodui[sant] », des équivalents aux néologismes, aux emprunts, à ces mots ou à ces usages qui n'existent pas en anglais standard : ce n'est pas particulièrement difficile, c'est un problème auquel un traducteur littéraire est habitué et c'est aussi, comme elle le souligne, un des « plaisirs » de la traduction.

Pour le « double passé composé », une forme particulière de passé propre à l'anglais vernaculaire africain-américain, elle propose une assez belle invention, que j'ai adoptée : « il confère une sonorité insistante à la phrase. J'ai donc décidé d'user de redondances là où c'était possible : “ah done scorched up my meat” devient “j'ai rôti-roussi mon bout d viande”, “the youngun had done got over de fence” devient “l'gamin avait sauté-franchi la clôture” » (p. 173).

Vient ensuite la question des « transcriptions phonétiques » (p. 174). Sur ce point difficile, la réflexion tourne un peu court à mon goût : « Zora Neale Hurston utilise un système de transcription qui lui est propre. Je me suis efforcée de trouver l'équivalent en français. » Il s'agit donc de trouver un équivalent du système de transcription de Zora Neale Hurston. Mais si on sait quel est le parlé que Zora Neale Hurston transcrit dans ses textes, on ne sait pas quelle forme de parlé en français elle entend transcrire phonétiquement. Ses explications mêlent ainsi les remarques sur la langue parlée transcrite par Zora Neale Hurston (« le Black American ») et sur ses propres procédés de transcription en français :

« • Peu d'apostrophes, parce que le Black American est une langue traînante et que je ne voulais pas la raccourcir ou la hacher en français.

• Peu d'apostrophes donc, mais des mots agglutinés comme dans le français parlé (jsuis, nfait, jvois, pasque, jpensais) ou liés par un tiret, par exemple dans le cas de doubles consonnes (c-que, m-marier).

- Seules exceptions : à la fin de certains mots (impossib', nèg'), lorsqu'on courait le risque de changer la lecture du mot (qu'tu parce qutu ou qu-tu risquaient d'être lus cu-tu) ou pour rendre une différence d'accent » (p. 174).

Il faut donc deviner quelle forme de parlé elle a souhaité retranscrire à partir des exemples qu'elle donne : ainsi, l'élision des e caducs et des consonnes finales doubles, « comme dans le français parlé », écrit-elle. Mais une formule telle que « des mots agglutinés comme dans le français parlé » pose question : il n'y a pas de « mots agglutinés » dans le français parlé, mais dans une certaine convention de transcription du français parlé. Les choix de transcription me semblent justes, et je les ai généralement repris à mon compte, mais Françoise Brodsky se contente de transcrire du français parlé alors que Zora Neale Hurston travaille sur la variation phonétique à l'intérieur de l'anglais parlé.

Ce problème de la transcription du parlé a en réalité une dimension politique. Ce sont des conventions de lecture qui nous permettent d'entendre les discours rapportés des personnages d'un roman. On entend les personnages parler même si ce qu'on lit ne correspond pas exactement à ce qui serait dit : on n'a pas besoin que le discours d'un personnage soit écrit « comme il parle » (que les syllabes atones soient mangées, que les e caducs tombent, que les négations disparaissent...) pour entendre parler ce personnage. Les Anglo-Saxons parlent d'*eye dialect* quand un auteur rompt cette convention en employant une orthographe non-standard pour faire entendre à l'écrit la prononciation d'un personnage. La conséquence, dans un texte où les conventions de l'écrit sont respectées par ailleurs, est de manifester la différence de ce personnage, ce qui revient souvent à marquer son origine, sociale ou autre. Dès lors que ce n'est pas écrit selon les règles orthographiques, cela donne l'impression que le personnage « parle mal », et ce même si ce qui est écrit correspond en réalité à une prononciation standard. L'*eye dialect* est un marqueur visuel de la différence du personnage : elle fait « sauter aux yeux » sa différence bien plus qu'elle ne fait entendre la réalité de sa prononciation.

D'une certaine manière, le travail de transcription de Françoise Brodsky peut s'apparenter à l'« eye dialect », dans la mesure où pour ce qui est de la phonologie, il aboutit à un simple marquage du discours des personnages, qui est marqué comme différent parce qu'il est écrit selon des conventions d'écriture différentes, mais qui pour une part ne sonne pas différemment à l'oreille puisqu'il s'agit d'une transcription du français parlé. Sa traduction fonctionne, comme je l'ai dit, parce qu'elle a de grandes qualités par ailleurs, mais il me semble que, partant de ses mêmes principes, et avec en tête cet écueil à mon sens pas totalement évité, on pouvait essayer autre chose.

On pouvait par exemple essayer de poursuivre le travail qu'elle a fait et décrit pour la traduction des mots inventés, en l'appliquant à la phonologie. « Il s'agit d'identifier les mécanismes utilisés » et de « reproduire le mode de formation » des mots inventés, écrit-elle. C'est ce que j'ai essayé de faire aussi pour la prononciation.

On l'a vu, Françoise Brodsky écarte l'idée de s'appuyer sur des formes de variations phonologiques du français existantes, accents régionaux, petit-nègre, etc. Le résultat est qu'elle s'appuie en effet sur une forme existante, qui est le parlé français standard. On aurait pu imaginer aller vers d'autres formes existantes, comme les différents créoles du français. C'est ce qu'elle fait du reste quand elle justifie ses inventions lexicales : « Notons que le français des Caraïbes a fréquemment recours à des procédés similaires » (173) (ou encore : « Je me suis donc plongée dans les auteurs des îles, pour la musicalité de la phrase et pour la construction de certains termes » (p. 174).) Il ne serait pas totalement absurde de se fonder sur les variations de prononciation des créoles français par rapport au français standard pour chercher des équivalents aux variations transcrites par Zora Neale Hurston, dans la mesure où on peut reconnaître une certaine équivalence historique entre le rapport de l'anglais vernaculaire africain-américain à l'anglais standard et celui des créoles français au français standard. S'il est en effet presque aussi absurde de vouloir faire parler les personnages de Zora Neale Hurston en créole français qu'en berrichon, il reste à mon sens intéressant de regarder comment fonctionnent les variations phonologiques du créole, comme un exemple de variation existante, bien réelle, du français parlé.

Mais il me semblait plus intéressant encore d'inventer cette variation, puis dans un deuxième temps, les moyens de la transcrire (pas très différents de ceux de Françoise Brodsky). Dans la mesure où cette manière de parler en français différente n'existe pas, n'a jamais été dans la bouche de personne, on peut faire ce qu'on veut, on peut tout inventer. Comme l'écrit Françoise Brodsky en conclusion : « L'important, encore une fois, c'est de respecter les choix stylistiques, esthétiques et éthiques de l'auteur. Cela fait, on se retrouve totalement libre : au traducteur de créer une langue cohérente, et qui, idéalement, communiquera au lecteur français ce que ressent un lecteur anglais découvrant le livre » (p. 174-175).

Je suis donc reparti du texte de Zora Neale Hurston. J'ai étudié les variations phonologiques transcrites par Zora Neale Hurston, très cohérentes en effet (même s'il existe des variations au sein de la variation, tous les personnages ne parlant pas toujours suivant les mêmes règles), et j'ai cherché, dans un premier temps, à inventer des variations du français qui pourraient produire un effet équivalent à celui produit par les variations phonologiques dans le texte anglais.

Françoise Brodsky parle du *Black English* comme d'une « langue traînante » (p. 174) et on peut en effet identifier un certain nombre d'éléments phonologiques et rythmiques dans les textes de Zora Neale Hurston qui donnent corps à cette impression. Ce sont, par exemple, la réduction des diphtongues en une voyelle simple longue (« *ah* » et « *mah* » pour « I » et « my »), l'affaiblissement des syllabes inaccentuées (« *Sat'day* » pour « *Saturday* », « *'way* » pour « *away* », « *'bout* » pour « *about* »...) qui produisent par contraste un allongement des syllabes qui les entourent, mais aussi plus généralement, une scansion plus marquée de l'ensemble du discours, puisque la plupart des syllabes effectivement prononcées sont

toniques. J'ai donc cherché ce qui pourrait être des éléments phonologiques et rythmiques équivalents en français (en même temps que les moyens visuels pour les reproduire à l'écrit), d'une part en essayant de transposer directement ces variations d'une langue à l'autre, quand ça me semblait possible, d'autre part en essayant d'inventer des variations fondées sur la phonologie du français qui pourraient produire un effet comparable.

Un certain nombre de variations ont des correspondances possibles et évidentes en français :

- la réduction des consonnes groupées en finale (« *she lef* » pour « *she left* », « *jes'* » pour « *just* », « *ole* » pour « *old* ») – notons que parfois, la consonne double est maintenue, et la voyelle qui précède a alors tendance à se fermer (« *ketch* » pour « *catch* ») ;
- l'assimilation régressive : une consonne de début de syllabe à tendance à imposer sa nature (sourde ou sonore), à la consonne qui précède (« *haftuh* » pour « *have to* »)
- la chute de certaines consonnes finales de mots non accentués, notamment « d » et « t » (« *an'* » pour « *and* », « *outa* » pour « *out of* »)
- plus généralement, l'affaiblissement des syllabes inaccentuées, déjà évoquée plus haut.

En transposant simplement l'ensemble de ces variations phonétiques à la phonétique du français, on retrouve en effet un certain nombre de caractéristiques du français parlé. Les suppressions de consonnes ou de syllabes non accentuées produisent cet effet de « musicalité » que Françoise Brodsky a perçu et cherché à reproduire. Cet effet s'explique simplement si l'on examine les conséquences de ces variations en termes d'accentuation, de rythme : la suppression des syllabes atones aboutit à une concentration des syllabes toniques, une densification du rythme. On peut expliquer de la même manière ce qu'elle appelle le caractère « traînant » de la langue : l'affaiblissement des syllabes atones produit par contraste un allongement des voyelles toniques des syllabes qui les environnent.

En revanche, un certain nombre de sons ou de séquences de sons communes dans la langue anglaise sont peu courantes, voire inexistantes en français. Des variations phonologiques qui apparaissent fréquemment et marquent donc fortement le discours vernaculaire n'ont donc pas d'équivalent possible en français. C'est le cas du « th » anglais qui devient parfois « d » (« *dat* » pour « *that* ») et parfois « f » (« *mouf* » pour « *mouth* »), des diphtongues « ai » qui deviennent « a » long (« *Ah* » pour le pronom « *I* », « *mah* » pour « *my* », « *lak* » pour « *like* »), des finales en « ing » qui deviennent « in' » (« *grindin'* » pour « *grinding* »).

Parmi les variations moins évidemment transposables, il y a surtout les très nombreuses variations vocaliques, qui sont sans doute les plus voyantes et donnent la sonorité propre du discours des personnages. Pour ne prendre que les premières phrases des personnages de

Sweat : « *skeer* » pour « *scare* », « *keer* » pour « *care* », « *Gawd* » pour « *God* », « *gointuh* » pour « *going to* », « *yo'* » pour « *your* », « *fuh* » pour « *for* », « *sho* » pour « *sure* »...

Toutes ces variations vocaliques obéissent à des règles, qui ont été décrites par les linguistes, et leurs descriptions correspondent d'ailleurs généralement assez bien aux transcriptions de Zora Neale Hurston.

Pour n'en donner que quelques unes, particulièrement manifestes dans les textes :

– modification de certaines voyelles devant certaines consonnes : /ɛ/ et /æ/ deviennent /i/ devant une consonne nasale (« *kin* » pour « *can* »), /e/ devient /i/ devant /t/ (« *git* » pour « *get* »), et à l'inverse, /e/ devient /i/ devant /f/ (« *ef* » pour « *if* »)

– tendance à l'affaiblissement de la prononciation du /r/ en fin de syllabe, qui se traduit, soit par sa disparition totale, devant une consonne (« *yo'* » pour « *your* », « *fuh* » pour « *for* », « *ovah* » pour « *over* », « *huh* » pour « *her* »), soit par une fermeture de la voyelle qui précède : /ɛ/ devient /i/ (« *keer* » et « *skeer* » pour « *care* » et « *scare* »), et /a/ et /ɔ/ deviennent /ɜ/ (« *fur* » pour « *for* » ou « *far* »).

Comment imaginer un équivalent de toutes ces variations phonologiques en français ? Dans un premier temps, j'ai cherché à simplement transposer ces règles en français et j'ai constaté très vite que ça ne pouvait pas fonctionner en raison de la simple différence phonologique entre le français et l'anglais.

Je me suis donc concentré sur certaines de ces variations. L'une des plus manifestes, on le constate tout de suite, est l'affaiblissement de la prononciation du /r/. Il y avait là aussi un risque : en supprimant systématiquement le /r/ devant consonne, les personnages de Zora Neale Hurston auraient semblé parler en français comme la vigie noire du bateau de pirate d'*Asterix*, où tous les « r » sont remplacés par des apostrophes. Je me suis donc inspiré de la perception plus subtile de Zora Neale Hurston et notamment de la tendance à la fermeture de la voyelle qui précède le /r/ qui apparaît dans le discours de ses personnages. Pour transcrire ces variations parfois subtiles en français, j'ai utilisé la valeur phonologique de l'accent circonflexe en français, qui est dans certains cas la marque d'une prononciation plus fermée de la voyelle (« *côte* » est plus fermé que « *cote* », « *jeûne* » plus fermé que « *jeune* » – ce qui donne « *sueûr* » pour « *sueur* », « *dhôrs* » pour « *dehors* »), et de l'accent aigu dans le cas du /ɛ/ (« *sérpent* » pour « *serpent* », « *fère* » pour « *faire* »). De la même manière /a/ se ferme en /ɛ/ (« *pêler* » pour « *parler* »). /i/, /y/, /u/, étant déjà « au plus fermé », ne sont pas affectés (« *dire* », « *sur* », « *pour* » ne changent pas).

On voit qu'on arrive ainsi à des prononciations qui non seulement ne correspondent à aucun « accent » identifiable, mais qui sont même théoriquement « impossibles » ou en tout cas

inexistantes dans la phonologie du français. Ainsi, le phonème /e/, ici transcrit par « é » dans « serpent », n'existe en principe en français que dans une syllabe ouverte, c'est-à-dire une syllabe qui ne se termine pas par une consonne. La prononciation à laquelle j'invite le lecteur correspond donc à une séquence de sons qui n'existe pas en français, ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse pas la réaliser, qu'on ne puisse pas la prononcer. J'aime l'idée, puisqu'il s'agit d'inventer un accent qui n'est en réalité parlé par personne, d'inviter graphiquement dans le texte à une prononciation à strictement parler inouïe du français.

Enfin, dans une visée d'allongement des syllabes, pour rechercher la « langue traînante » donc, j'ai choisi de m'imposer une règle supplémentaire. Elle s'appuie sur une propriété phonétique en français, qui est la tendance à l'allongement des voyelles en syllabe fermée devant les consonnes voisées /v/, /z/ et /j/ : c'est ce qui fait que le /i/ est plus long dans « vive » que dans « vif », comme le /u/ est plus long dans « douze » que dans « douce ». J'ai donc décidé de voiser systématiquement les consonnes sourdes correspondantes en fin de syllabe (/f/ devient /v/, /s/ devient /z/, /ʃ/ devient /j/).

Pour résumer, j'ai appliqué dans ma traduction les règles suivantes :

- réduction des consonnes groupées en finale : « foute » pour « foutre », « prende » pour « prendre », « rente » pour « rentre »
- assimilation régressive : une consonne de début de syllabe impose sa nature (sourde ou sonore), à la consonne qui précède
- affaiblissement des syllabes inaccentuées, notamment des syllabes contenant des « e caducs ou muets », qui tombent – toutefois, je me suis efforcé de ne pas supprimer à l'écrit ces « e » quand ils ne sont de toute façon jamais prononcés, dans le souci d'éviter l'*eye dialect*
- fermeture de la voyelle qui précède le /r/ devant consonne
- voisement des consonnes sourdes /f/, /s/ et /ʃ/ en fin de syllabe : « négrèse » pour « négresse », « juse » pour « juste », « pitanze » pour « pitance », ou encore « dimanje » pour « dimanche »

On voit que les différentes règles peuvent se combiner ou se contrarier : la réduction des consonnes à la fin de « juste » donnerait « jusse », qui se voise en « juse » en vertu de la dernière règle ; de même, j'ai écrit « dimanje » pour « dimanche » mais laissé « dimanche soir » en raison de l'assimilation régressive, le /s/ de « soir » imposant sa nature sourde à la consonne qui précède.

En dehors de ces variations strictement phonologiques, j'ai aussi choisi de marquer dans ma traduction un certain nombre de caractéristiques du discours des personnages dont il me semblait intéressant de créer des formes équivalentes en français.

C'est le cas du double passé composé, pour lequel j'ai repris la belle invention de Françoise Brodsky (voir plus haut). Dans le même esprit, j'ai essayé de recréer quand c'était possible le principe de la double négative (« *He aint fuh you to be drivin' wid no bull whip* » / « Il est pas pour qu'tu ailles pas l'conduire avec ç'fouet d'vacher. »). Par ailleurs, pour les formes verbales encore, je n'ai pas transposé la relative indifférenciation des formes qui marquent la personne dans le discours des personnages de Zora Neale Hurston (« *Ah sees* » pour « *I see* », « *dey wuz* » pour « *they were* »...) mais j'ai appliqué cette indifférenciation à certaines formes verbales très usuelles en français, les auxiliaires « avoir » et aller (conjugués au singulier « je a / tu as / il-elle-on a » et « je va / tu vas / il-elle-on va »).

Enfin, c'est le cas aussi du marquage de l'opposition des pronoms sujets et objets. C'est un des traits de « l'expression noire » relevés par Zora Neale Hurston dans son essai, et qu'elle applique elle-même dans sa transcription : « Si on écoute attentivement, on notera qu'un mot est mal articulé à une certaine position dans la phrase mais clairement prononcé dans une autre. C'est particulièrement vrai des pronoms. Un pronom sera clairement prononcé en position de sujet, mais mal articulé en tant qu'objet. Par exemple : “*You better not let me ketch yuh.*” » J'ai cherché le même effet de contraste dans le marquage de l'opposition des pronoms sujet et objet : la place forte et marquée des pronoms sujets a été soulignée par la non élision de leurs voyelles : non pas « t'as » mais « tu as », mais aussi, et de manière plus déconcertante à la lecture, non pas « j'ai » mais « je a ». Je trouve intéressant là aussi les effets produits par le contraste entre l'élision des nombreux « e caducs » non retranscrits et le forçage de la prononciation de ce « je ».

Bien sûr puisqu'il s'agit de donner à entendre au lecteur français un parlé qui n'existe pas en français, entreprise bien différente de celle de Zora Neale Hurston qui voulait simplement « revenir au Noir » américain et « le laisser parler », toutes les inventions étaient possibles et on pourrait imaginer un nombre infini de systèmes différents de celui que j'ai proposé ici. Mais il me paraissait important d'essayer de trouver les moyens de l'écriture en français pour faire entendre quelque chose d'inouï, et non simplement du parlé populaire français, tout en respectant la cohérence et la logique interne de toute forme de parlé en commun.

— Étienne Dobenesque