Document généré le 24 juil. 2025 09:43

TTR
Traduction, terminologie, re?daction

La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston

Françoise Brodsky

Volume 9, numéro 2, 2e semestre 1996

Parcours de traduction
Pathways of Translation

URI : https://id.erudit.org/iderudit/037263ar
DOI : https://doi.org/10.7202/037263ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association canadienne de traductologie

ISSN

0835-8443 (imprimé)
1708-2188 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Brodsky, F. (1996). La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston. *TTR*, *9*(2), 165–177. https://doi.org/10.7202/037263ar

Résumé de l'article

La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston — La traduction du vernaculaire noir exige du traducteur une grande part de créativité. Le cas de la romancière et anthropologue Zora Neale Hurston en fournit un bon exemple. Capturant avec le même bonheur le rythme traînant des dialectes du Sud et le feu d'artifice verbal des marlous newyorkais, l'accent des fermiers du Delta ou des ouvriers itinérants, elle restitue une langue et une culture forgées par une vision tantôt folklorique tantôt biblique du monde qui permettait aux Noirs d'affirmer de manière codée leur résistance à l'oppression blanche. Ses oeuvres sont narrées dans un anglais classique, seuls les dialogues sont transcrits phonétiquement. Du point de vue du traducteur, l'auteur utilise non pas une langue « correcte » et un anglais dialectal mais deux langues différentes qu'elle place sur pied d'égalité : le texte classique mais nourri des traditions langagières noires de la narration, et le « parler noir » des dialogues qui situe chaque protagoniste en fonction de ses appartenances sociales et régionales. Le traducteur doit pouvoir reconnaître les subtiles techniques stylistiques de la narration afin d'en trouver l'équivalent en français. Et pour pouvoir rendre la langue traînaillante des dialogues, langue qui invente sa propre grammaire, joue des redondances et des métaphores, mêle argot et termes savants, survivances des langues africaines et anglais élizabethain, il doit « inventer » une langue qui permette de rendre visuellement le rythme, les accents et les inventions verbales du Black English.

Tous droits réservés © TTR: traduction, terminologie, rédaction — Les auteurs, 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston

Françoise Brodsky

La traduction du vernaculaire noir américain pose-t-elle des problèmes propres à ce type de langage ? Si l'on considère que le traducteur doit d'abord s'attacher à identifier les choix (esthétiques, politiques, éthiques et, bien entendu, stylistiques) de l'auteur pour ensuite les reproduire dans la langue d'arrivée, la traduction du « parler noir » n'a rien de singulier. Par contre, à l'intérieur de ce carcan que sont les choix de l'auteur, elle laisse au traducteur une plus grande liberté, une plus grande créativité. Je dirais même qu'elle *exige* une plus grande créativité, dans la mesure où le vernaculaire noir n'est pas un langage codifié. Chaque auteur (noir ou blanc) a son propre système de transcription. Alice Walker, Toni Morrison, Mark Twain, Ntosake Shange, tous mettent à mal la langue écrite afin de mieux rendre compte de la réalité américaine, mais chacun adopte un style phonétique propre qui rend impossible une transcription codifiée.

Je m'appuierai ici sur ma traduction de deux ouvrages de Zora Neale Hurston : le roman *Une Femme Noire* et *Spunk*, un recueil de nouvelles. Ces livres sont écrits dans un anglais classique, imagé et lyrique. Par contre, tous les dialogues sont dans un idiome noir transcrit phonétiquement avec une acuité et une finesse remarquables.

Qui était Zora Neale Hurston ? Sacrée « reine des Niggerati », ces intellectuels noirs de l'Harlem Renaissance, elle fut la première Noire à étudier à Barnard, la première anthropologue noire, et surtout l'auteur de plusieurs romans, dont *Their Eyes Were Watching God*, *Une Femme Noire* en français, roman fondateur de la littérature féminine noire.

Folkloriste passionnée, féministe, indépendante, elle se démarqua des intellectuels de sa génération en s'attachant non pas à dénoncer l'oppression des Noirs mais à montrer comment ceux-ci avaient réussi à développer une culture riche et complexe et à créer un système esthétique indépendant de la culture blanche.

Zora Neale Hurston naquit à la fin du siècle dernier ou au début de celui-ci à Eatonville, une petite bourgade du Sud de la Floride à la population exclusivement noire[1]. Elle grandit dans sa ville natale, bercée par les « séances de menterie » auxquelles s'adonnaient les hommes du village à grand renfort d'extrapolations, d'hyperboles et de métaphores. C'est là sans doute que naquit sa double vocation d'écrivain et d'ethnologue, c'est de là que lui vint le désir de faire connaître cette « façon autre de rendre la réalité » qui est au cœur de la tradition orale[2].

Après des études à Howard University, une université noire, elle obtint une bourse pour Barnard et étudia avec le célèbre anthropologue Franz Boas. Elle passa plusieurs années à parcourir la Floride, la Louisiane et les Caraïbes à la recherche de contes, chansons et histoires qu'elle réunit en 1935 dans un recueil de folklore intitulé *Mules and Men*, et dont elle se servit abondamment dans ses œuvres romanesques.

---

1. Pour les détails biographiques, voir l'excellente biographie de Robert Hemenway (1977).

2. F. Brodsky, « Préface » de *Spunk* (Hurston, 1993b, p. 9).

Figure marquante de l'Harlem Renaissance, elle participa au bouillonnant débat d'idées sur la mission de l'écrivain noir. Contrairement à Richard Wright ou à Langston Hugues, qui prônaient le roman social et la littérature contestataire, elle soutenait que la libération des Noirs passe par la célébration de leur propre culture, une culture enracinée dans la tradition orale avec ses ornementations verbales destinées à illustrer « les cérémonies quotidiennes de la vie » (R. Hemenway, 1977, p. 195). À ses détracteurs, comme Alain Locke et Richard Wright, qui lui reprochaient de présenter une image par trop folklorique des Noirs, elle répliquait qu'en intégrant à son œuvre blagues, récits et chansons traditionnels, elle laissait son peuple s'exprimer au lieu de parler en son nom. Ironiquement, elle répondait parfaitement aux critères établis par Langston Hughes exhortant les jeunes écrivains noirs à créer un art basé sur leur héritage culturel et à renoncer à singer les artistes et écrivains blancs (M. H. Washington, 1979, p. 23). La « lorgnette de l'anthropologie[3] », pour reprendre sa propre expression, lui avait permis de décortiquer la culture dans laquelle elle avait grandi et qui allait nourrir son œuvre. Pour elle, le blues, les blagues ironiques, le mensonge hyperbolique formaient un langage codé qui permettait aux membres de sa race de se protéger psychologiquement et même physiquement de l'oppression raciale (R. Hemenway, 1977, p. 51). (Ainsi l'utilisation de termes méprisants comme « zigabou » dans laquelle elle voyait une forme de protestation secrète contre le racisme.)

Féministe avant la lettre, Zora Neale Hurston entreprit de dénoncer une société patriarcale où « les négresses, ce sont les mules du monde » (Z. N. Hurston, 1993a, p. 28), dépeignant la lente rébellion des femmes non seulement face à l'oppression blanche, mais aussi et surtout face à l'oppression masculine. Ce qui n'eut pas non plus l'heur de plaire à ses contemporains.

---

3. *The Spyglass of Anthropology*, cité par Robert Hemenway (1977), pp. 81 et 115.

Une Femme Noire est le premier roman explicitement féministe de la littérature afro-américaine. Pour la première fois, il montre une femme qui lutte pour se forger une identité autre que celle que la société lui impose. Le langage symbolique qu'il institue (la symbolique des vêtements ou celle de l'eau, les métaphores organiques) sera repris par nombre de romanciers noirs des deux sexes. Ainsi, la descente dans le bourbier qui symbolise la découverte de soi, mais aussi la richesse et l'authenticité des traditions noires (S. A. Williams, 1978, p. xiv).

Ethnologue, Zora Neale Hurston connaissait le rôle nourricier de la communauté. Dans ses romans et nouvelles, le village joue un peu le rôle d'un chœur qui commente les événements et transmet le savoir collectif à travers contes et anecdotes. Mais ces voix ne restent pas anonymes. Zora Neale Hurston se sert des rythmes et des structures du langage parlé pour créer des personnages authentiques et établir de nouvelles possibilités dramatiques à la fois à l'intérieur du texte et entre le texte et le lecteur. Ses transcriptions phonétiques prennent en compte les particularismes locaux, les appartenances sociales ou régionales de ses personnages. Surtout, elle capture l'aspect jouissif de ce parler, le bonheur de jouer avec les mots, le recours ironique à l'hyperbole destiné à affirmer et conforter une identité raciale et culturelle.

Je parlais plus haut de l'exigence de créativité de la part du traducteur : celle-ci s'applique d'autant plus à Zora Neale Hurston que cette dernière plaçait la créativité au cœur de la culture noire (R. Hemenway, 1977, p. 162). Elle y voyait pour preuve ce qu'elle appelait *the will to adorn* (Z. N. Hurston, 1981, p. 50), la volonté de parure : les Noirs prennent ce que la civilisation blanche leur a apporté (ou imposé), et le décorent, l'ornent, l'embellissent, puisant dans les survivances africaines autant que dans le symbolisme religieux ou l'argot des petits métiers.

Du point de vue du traducteur, l'auteur n'utilise pas un anglais dialectal mais deux langues différentes qu'elle place sur pied

d'égalité[4] : le texte imagé mais classique de la narration et le parler noir des dialogues. Ce qui ne veut pas dire que la narration est plus facile à traduire que les dialogues. Elle pose d'autres défis qui ont à voir avec ce que j'appellerais un sens extraordinaire de la « coloration » qu'on retrouve chez beaucoup d'écrivains noirs.

Dès leur plus petite enfance, ceux-ci sont bercés par les rythmes du blues et des negro spirituals, par les discours « haletés » des prédicateurs, les chants de travail et les séances où l'on *play the dozen*, c'est-à-dire où l'on rivalise d'imagination pour insulter la famille en général et la mère en particulier. Ils y acquièrent une extraordinaire vélocité verbale, une espèce de sensualité langagière. Ils arrivent ainsi à « colorer » leurs textes par le recours à de subtiles répétitions, des allitérations, des rythmes ou des rimes internes qui se font parfois écho sur des pages et des pages. Ces figures de style sont tellement bien intégrées au texte, leur utilisation est tellement pertinente que le lecteur n'en est pas toujours conscient, mais elles prêtent au texte une émotion (une douceur parfois, une tendresse) qui me semble caractéristique de cette littérature. C'est souvent impossible à traduire et toujours très difficile à rendre parce que le français ne se prête pas aisément à ce genre de manipulations. Le recours à l'emploi mécanique de la même technique ne peut que donner des résultats qui « sentent la traduction ». Il faut donc s'inspirer du texte original, se laisser guider par son rythme et faire confiance à sa propre intuition, à son sens de la langue pour se lancer dans un travail de re-création, un texte « à la manière de... » où, par un système de compensation ou de déplacement, on utilisera des allitérations, certes, mais pas nécessairement au même endroit, on rythmera ses phrases mais en tenant compte des contraintes de la langue française afin de restituer, si faire se peut, la discrète mélodie du texte original.

---

4. Henry Louis Gates (1990, p. 193) parle d'une « *divided* voice, a double voice unreconciled [...] a verbal analogue of her double experiences as a woman in a male-dominated world and as a black person in a non-black world. »

La nouvelle intitulée *Sweat* (1985, pp. 38-53) illustre bien mon propos. Zora Neale Hurston y fait preuve d'une virtuosité stylistique éblouissante. En deux mots, c'est l'histoire d'une lavandière maltraitée par un mari paresseux et coureur de jupons. À la fin, celui-ci décide de se débarrasser d'elle en plaçant un serpent à sonnettes dans son panier à linge. Elle s'en rend compte et s'enfuit, épouvantée. Au petit matin, le mari, qui la croit morte, entre dans la maison et c'est lui qui se fait attaquer par le reptile.

J'ai presque envie de dire que la nouvelle est écrite en S bémol. Elle est toute entière parcourue de chuintantes, de s et de w, des expressions comme *Ol'Satan, love feast, sluggishly, an insanity of fear, she sped to the darkness of the yard, stalked through, match-safe*, des phrases comme *She addressed the snake's box. Complete silence. She went into the house with a new hope in its birth struggles*, trop espacées pour être considérées comme des allitérations mais trop fréquentes pour être attribuées au hasard. Et puis vient ce passage, qui mimique le grésillement grandissant du crotale :

> *The gray in the sky was spreading. Delia descended without fear now, and crouched beneath the low bedroom window. The drawn shade shut out the dawn, shut in the night. But the thin walls held back no sound.*
> *"Dat ol' scratch is woke up now!" she mused at the tremendous whirr inside, which every woodsman knows, is one of the sound illusions. The rattler is a ventriloquist. His whirr sounds to the right, to the left, straight ahead, behind, close under foot – everywhere but where it is. Woe to him who guesses wrong unless he is prepared to hold up his end of the argument! Sometimes he strikes without rattling at all.*

Et plus loin :

> *A tremendous stir inside there, another series of animal screams, the intermittent whirr of the reptile. The shade torn violently down from the window, letting in the red*

dawn, a huge brown hand seizing the window stick, great dull blows upon the wooden floor punctuating the gibberish of sound long after the rattle of the snake had abruptly subsided. (Z. N. Hurston, 1985, pp. 51-52)

Logiquement, j'aurais dû faire de même et truffer le texte de sifflantes et de chuintantes. Mais cela m'aurait condamnée à répéter « serpent à sonnettes » à l'infini et aurait donné un côté artificiel à la traduction. Quant aux w, ils sont introuvables en français ! Si l'anglais choisit un son doux (*whirr*) pour définir le bruit que fait la queue du reptile, le français, lui, utilise des sons durs : *grésillement, crépitement* et pour le serpent lui-même : *crotale*. En utilisant des vélaires adoucies par des r liquides, on aboutit non pas au même effet, mais à un effet similaire.

Ce qui donne :

Le crotale est ventriloque. Ses crépitements résonnent à droite, à gauche, droit devant, derrière, juste sous le pied – partout sauf là où il se trouve. Malheur à qui se trompe à moins qu'il ne soit prêt à lui tenir la dragée haute. Il arrive qu'il frappe sans la moindre sonnaille. [...]
Un formidable remue-ménage, puis une nouvelle série de cris bestiaux, le grésillement intermittent du reptile. Le rideau arraché violemment, laissant entrer l'aube rouge, une énorme main brune s'emparant de la tringle à la fenêtre, de grands coups sourds sur le plancher ponctuant un baragouin de sons longtemps après que le crépitement du crotale se fut abruptement tu. (Z. N. Hurston, 1993b, pp. 74-75)

Pour ce qui est des dialogues, écrits phonétiquement, il était bien entendu exclus de se rabattre sur un dialecte français genre berrichon ou auvergnat, petit-nègre ou argot parisien. À l'instar de l'auteur, il était important de rendre cette langue traînaillante qui a ses propres lois grammaticales et phonétiques, qui adore les redondances et les analogies, et qui mêle jargons et termes savants,

survivances des langues africaines et anglais des Saintes Écritures (F. Brodsky, 1993a, p. 13).

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. 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. Pour moi, la tâche était neuve, et c'est au fil des problèmes rencontrés que j'ai pu dégager certaines réponses aux questions que soulevait le texte.

Le vocabulaire, d'abord. À moins d'avoir grandi dans le Sud profond, beaucoup de termes vous échapperont. Heureusement, il existe des lexiques et des dictionnaires, et des gens qui peuvent vous servir d'informateurs. Une fois résolu le problème du sens, on connaît soudain l'extraordinaire liberté, l'extraordinaire plaisir de pouvoir créer soi-même des équivalents, puisqu'à ma connaissance il n'existe pas encore de dictionnaire français – *Black American*.

Pour les exemples, je renvoie au glossaire de l'argot de Harlem, dans *Spunk* (1993b, pp. 121-128), avec des termes comme *babines bilieuses* pour *liver-lips, blonde-seau-à charbon* pour *coal scuttle blonde, cul à ressort* pour *butt-sprung*, ou, dans *Une Femme Noire, Vous verrez plus tard, vous direz sans fard* pour *See yuh later, tell you straighter*.

Bien entendu, il s'agit d'identifier les mécanismes utilisés : la formation des mots soi-disant savants, le « double passé composé » hérité des langues africaines, les métaphores inhabituelles, les doubles adjectifs, les noms dont on fait des verbes (*funeralize* devient *funéraliser*, *pleasuring* devient *plaisirer*, etc.).

Pour les mots inventés, il suffit de reproduire leur mode de formation : *monstropolous* devient *monstropole, he's mighty compellment* devient *En v'la un drôle d'astreignement, uh son of uh Combunction* devient *un fils de Combonction*.

Une remarque cependant : il faut rester extrêmement attentif aux intentions de l'auteur et à son époque. Deux exemples:

• J'ai traduit *zigabou* par *mal blanchi*, parce que, comme je l'ai expliqué plus haut, ce terme de mépris que les Noirs se donnent entre eux marque une prise de conscience ironique du racisme blanc.

• *You lit'le hasion* (dans la nouvelle intitulée « Isis[5] ») : le premier réflexe est de croire qu'il s'agit d'une déformation de *Haitian*, Haïtien. Mais nous sommes au début du siècle et il s'agit en réalité d'une déformation de *Hessian*, ces mercenaires venus de Hess pour combattre aux côtés des Anglais lors de la révolution américaine.

Le « double » passé composé (*ah done took, ah done scorched up*) est un cas particulier. C'est une survivance africaine et, en tant que tel, devrait être traduit par un passé composé. Mais tout comme les autres doublons (*low-down, right-smart, kill-dead*), 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 *lgamin avait sauté-franchi la clôture*. Il m'est arrivé, par un phénomène de compensation, d'utiliser ce procédé ailleurs, là où il n'y avait ni double passé composé ni doublons d'aucune sorte, parce que le texte s'y prêtait et que je voulais donner une unité rythmique et mélodique au texte.

Notons que le français des Caraïbes a fréquemment recours à des procédés similaires. Ainsi des mots inventés (*mésintelligence, raconterie, séancière, vastitude, maudition*), des verbes tirés de noms (*propreter la défunte, le cœur qui chavire et déchavire, halter à la fenêtre, piéter à l'église*) ou des mots unis par un tiret, qu'il s'agisse de deux noms communs, de deux verbes, ou d'un adverbe

5. Z. N. Hurston, *Spunk* (1993b, p. 24) et *Spunk, The Selected Short Stories of Zora Neale Hurston* (1985, p. 10).

et d'un nom commun (le *devant-jour, du bois de poirier-pays, le Blanc-pays Honoré de Cassagnac, les nègres-vas-tu-viens-tu*). Je me suis donc plongée dans les auteurs des îles[6], pour la musicalité de la phrase et pour la construction de certains termes.

Ce qui nous amène aux transcriptions phonétiques mentionnées au début de cet article : Zora Neale Hurston utilise un système de transcription qui lui est propre. Je me suis efforcée de trouver l'équivalent en français, d'où une série de choix délibérés :

• 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. Ainsi Logan Killicks, le premier mari de Janie, parle un dialecte plus fruste qu'elle et il fallait marquer la différence.

Les ouvrages de Zora Neale Hurston se prêtent particulièrement bien à une discussion des problèmes que soulève la traduction du *Black American* parce qu'elle-même s'est livrée à un travail approfondi de transcription des différents sociolectes noirs, transcription qu'elle contraste, au sein du même livre, avec une narration en « bon » anglais. Un travail aussi personnel appelle une traduction personnelle. Un autre traducteur aurait sans doute trouvé d'autres formules, d'autres solutions, tout comme j'ai moi-même eu recours à d'autres stratagèmes pour traduire un autre auteur afro-américain, Arthur Flowers. L'important, encore une fois, c'est de

6. Les exemples cités plus haut sont tous tirés de *Eau de Café* de Raphaël Confiant.

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.

Références

BRODSKY, Françoise (1993a). « Notes sur la traduction », *in* Z. N. Hurston (1993a).

_____ (1993b). « Préface », *in* Z. N. Hurston (1993b).

CONFIANT, Raphael (1991). *Eau de Café*. Paris, Grasset.

FLOWERS, Arthur (1996). *L'Amour-Blues*. Paris, Balland.

GATES, Henry Louis (1990). « Afterword » *in* Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*. New York, Harper Collins.

HEMENWAY, Robert E. (1977). *Zora Neale Hurston, A Literary Biography*. University of Illinois Press, Urbana.

HURSTON, Zora Neale (1978a). *Mules and Men*. Bloomington, Indiana University Press.

_____ (1978b). *Their Eyes Were Watching God*. Urbana, University of Illinois Press.

_____ (1981). *The Sanctified Church, The Folklore Writings of Zora Neale Hurston*. Berkeley, Turtle Island Foundation.

_____ (1985). *Spunk, The Selected Short Stories of Zora Neale Hurston*. Berkeley, Turtle Island Foundation.

_____(1993a). *Une Femme Noire*, trad. de F. Brodsky. S.l., Le Castor Astral. [Rééd. : S.l., Éditions de l'Aube, 1996.]

_____ (1993b). *Spunk*, trad. et préface de F. Brodsky. S. l., Zulma. [Rééd. : S. l., Éditions de l'Aube, 1996.]

WASHINGTON, Mary Helen (1979). « Zora Neale Hurston: A Woman Half in Shadow », *I Love Myself When I Am Laughing...* « A Zora Neale Hurston Reader », Alice Walker ed., Feminist Press, C.U.N.Y., pp. 7-27.

WILLIAMS, Sherley Anne (1978). « Foreword », *in* Z. N. HURSTON (1978b).

RÉSUMÉ : La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston – La traduction du vernaculaire noir exige du traducteur une grande part de créativité. Le cas de la romancière et anthropologue Zora Neale Hurston en fournit un bon exemple. Capturant avec le même bonheur le rythme traînant des dialectes du Sud et le feu d'artifice verbal des marlous newyorkais, l'accent des fermiers du Delta ou des ouvriers itinérants, elle restitue une langue et une culture forgées par une vision tantôt folklorique tantôt biblique du monde qui permettait aux Noirs d'affirmer de manière codée leur résistance à l'oppression blanche. Ses œuvres sont narrées dans un anglais classique, seuls les dialogues sont transcrits phonétiquement. Du point de vue du traducteur, l'auteur utilise non pas une langue « correcte » et un anglais dialectal mais deux langues différentes qu'elle place sur pied d'égalité : le texte classique mais nourri des traditions langagières noires de la narration, et le « parler noir » des dialogues qui situe chaque protagoniste en fonction de ses appartenances sociales et régionales. Le traducteur doit pouvoir reconnaître les subtiles techniques stylistiques de la narration afin d'en trouver l'équivalent en français. Et pour pouvoir rendre la langue traînaillante des dialogues, langue qui invente sa propre grammaire, joue des redondances et des métaphores, mêle argot et termes savants, survivances des langues africaines et anglais élizabethain, il doit « inventer » une langue qui permette de rendre visuellement le rythme, les accents et les inventions verbales du *Black English*.

ABSTRACT: Black Vernacular in Translation : The Case of Zora Neale Hurston – To translate Black English, the translator must demonstrate a creative spirit. A good example is that of Zora Neale Hurston, a novelist and anthropologist, for she manages to capture with the same ease the drawl of Southern peasants and the quick tongue of Harlem boys, the accent from the Mississippi delta and that of travelling hired hands. Her writing is representative of a culture marked by folk and biblical storytelling, which uses coded language to assert African-American resistance to white oppression. Hurston's narratives are written in classical English, but her dialogues are in Black American, represented phonetically. The translator is not dealing with "correct" English on one hand and a dialect on the other, but rather with two different languages, both of which are equally important: the narrative, although written in "good" English, is informed by the African-American oral tradition; the dialogues are in Black American, transliterated with such uncanny precision that each character "speaks" in a way that situates him or her socially and/or regionally. The translator must be able to identify the subtle stylistic techniques used in the narrative. And in order to translate the drawl of the dialogue, with its peculiar grammar, its redundancies, its metaphors and similes, its mix of slang and scientific or pseudo-scientific terms, its use of Elizabethan vocabulary and grammatical forms reminiscent of its African past, the translator has to "create" a new language, a visual equivalent that will give the reader a feel of the rhythm, the accents and the verbal invention that are so typical of Black English.

Françoise Brodsky : 205 Third Ave., New York, N.Y. 10003, USA. Courriélec : BrodskyF@Aol.com.