

Vol. 15, No. 1
pp. 321-338
March &
April 2024

Received: 25 September 2022
Received in revised form: 23 February 2023
Accepted: 5 April 2023

La traduction dans le roman: le cas de *Mille Soleils splendides* de Khaled Hosseini

Navarchi Atefeh ^{1*} & Motamedi Ladane²

Résumé

Cet article essaie de mettre la lumière sur la traduction dans le roman plurilingue, une opération pratiquée par l'auteur lui-même. A cet effet, nous avons choisi *A Thousand Splendid Suns* de Khaled Hosseini traduit en français par *Mille Soleils splendides*. Persanophone tout comme ses personnages, l'auteur adopte l'anglais comme langue d'écriture mais le nourrit d'idiomes persans qu'il glose de différentes manières au cours de son récit. Les modes d'incorporation de la langue d'origine de l'écrivain dans la langue véhiculaire du roman ainsi que les stratégies traductives adoptées pour le transfert du sens font l'objet de notre recherche. L'étude du plurilinguisme dans le genre romanesque, ses faits et ses effets, constituent le cadre théorique sur lequel s'effectue l'analyse des stratégies textuelles de traduction dans le roman. Les procédés de la traduction qui veillent à l'étrangeté des référents de la langue et culture d'origine tels que l'emprunt et le report étant les procédés les plus employés par Hosseini, sa pratique glossairistique qui rassure une compréhension quasi parfaite pour le lecteur universel forment la particularité de la plume de l'écrivain-traducteur.

Keywords: Khaled Hosseini, *Mille soleils splendides*, Plurilinguisme, Report, Stratégies, Traduction intra textuelle.

¹ Corresponding Author: Professeur assistant, Département de langue française, Université d'Alzahra, Téhéran, Iran ; E-mail: a.navarchi@alzahra.ac.ir

² Professeur assistant, Département de langue française, Université d'Alzahra, Téhéran, Iran
E-mail: l.motamedi@alzahra.ac.ir

1. Introduction

Le plurilinguisme, dont les grands textes de la modernité littéraire sont dotés, constitue un élément significatif de la dynamique textuelle. La diversité unifiée des langues dans le roman, qui non seulement ne nuit pas à la compréhension mais provoque un effet de réel, exige une réflexion sur la poétique de la traduction dans ce genre d'écriture. Le texte littéraire plurilingue invite à penser la problématique de la traduction faite par l'auteur lui-même et cela non pas de son texte mais dans son texte.

La présente recherche examine le croisement des langues dans le roman de Khaled Hosseini *A Thousand Splendid Suns*, traduit en français *Mille Soleils splendides* par Valérie Bourgeois. Roman plurilingue, il est écrit en anglais et est animé par des idiomes majoritairement persans mais aussi, pachtous, ourdous, arabes et même russes. En effet, l'anglais n'est pas la langue d'origine du roman, mais celle d'écriture de l'auteur qui, tout comme ses personnages, se veut persanophone. Néanmoins, désireux de s'adresser à un public universel, l'écrivain adopte une langue "étrangère" pour communiquer.

L'écriture de Khaled Hosseini porte les traces d'un déchirement constant entre le désir de s'exprimer dans une langue universelle et l'affirmation d'une identité afghane, entre le déploiement d'un langage commun et l'envie de préserver une identité culturelle en s'accrochant aux mots. L'auteur puise dans les sources littéraires et culturelles de la langue persane : chansons, proverbes, blagues, mots et expressions, mais aussi les versets coraniques, ce qui témoigne d'une envie constante de chevaucher les deux univers.

Mais par quels procédés d'incorporation les bribes de la langue vernaculaire apparaissent dans la langue véhiculaire et par quels moyens surgissent leur sens ? Et quelles valeurs s'expriment-elles au moyen de ces effets d'altérité des langues ? Voilà les questions auxquelles cette étude essaie de répondre.

A cet effet, une brève biographie de Khaled Hosseini débutera la discussion qui se suivra par une focalisation sur son écriture plurilingue dans le roman *A Thousand Splendid Suns*. L'étude du plurilinguisme dans le genre romanesque, ces faits et ces effets, formera le cadre théorique sur lequel l'analyse des modes d'incorporation des codes et leurs traitements traductifs s'effectueront, nous permettant de cerner les valeurs attribuées à cette mixité et les effets recherchés par l'auteur via cette alternance.

Étant donné la langue dans laquelle s'écrit l'article, nous avons préféré d'extraire

nos exemples de la version française du roman, tout en prenant soin de choisir ceux qui traitent similairement les idiomes persans. En effet, quand l'auteur parle d'une civilisation et d'une nation à l'aide d'une langue étrangère, les mots s'évacuent de leur connotation culturelle, et ceci permet une traduction fondée sur les équivalences lexicalisées et sur le report, surtout au cas des langues et des cultures proches comme le français et l'anglais.

2. Le plurilinguisme dans *Mille Soleils splendides* de Khaled Hosseini

Né en 1965 à Kaboul, en Afghanistan, d'un père diplomate, Khaled Hosseini, l'un des grands représentants de la littérature contemporaine afghane, a vécu quelque temps en Iran et en France. Quand Hosseini avait 15 ans, sa famille a demandé l'asile aux États-Unis, où il est devenu plus tard un citoyen naturalisé. Hosseini n'est retourné en Afghanistan qu'en 2003, à l'âge de 38 ans, une expérience similaire à celle du protagoniste de son premier roman *Les Cerfs-volants de Kaboul* (2007) (*The Kite Runner*) (2003) qui s'inspire d'une histoire d'amitié d'enfance de l'auteur et reflète la misère, la souffrance et les drames de l'Afghanistan. Contrairement à ce premier roman, son deuxième roman, *A Thousand Splendid Suns* (*Mille Soleils splendides*), paru en 2007 aux États-Unis se concentre principalement sur les personnages féminins. Mariam, une adolescente de Herat, est contrainte d'épouser un homme brutal de Kaboul après un drame familial. Laila, quatorze ans, née une génération plus tard, vit une vie relativement privilégiée, mais sa vie croise celle de Mariam lorsqu'une tragédie similaire l'oblige à accepter une demande en mariage du mari de Mariam. D'abord rivales, mais puisque toutes deux victimes, elles vont s'unir pour tenter de fuir l'homme violent et l'Afghanistan.

Ainsi, contrairement aux écrivains migrants qui traitent majoritairement les sujets affecté par l'acte de migration : biographie des migrants, expatriation, exil, mélancolie et nostalgie des émigrés, et les problèmes liés à la vie dans les pays d'accueils, (Alizadeh Kashani, 2022 : 134) Khaled Hosseini scrute le quotidien du peuple de son pays d'origine. Immigré aux États-Unis, il écrit en anglais tout en s'inspirant des coutumes de son pays de la naissance et de l'enfance, Afghanistan. Grâce à ce déplacement de son espace littéraire afghane et à la langue anglaise qui est la langue d'un public plus vaste, omniprésente dans l'espace public mondial, l'auteur s'éloigne de son espace d'origine national restreint pour rejoindre un espace littéraire plus grand, celui international.

Cette migration aura un réel impact sur les techniques adoptées par l'écrivain pour reproduire l'espace linguistique, culturel et géographique afghan et implique l'adoption d'une langue hybride de l'anglais et du persan. Autrement dit, pour faire croire à l'emploi d'une autre langue (le farsi), d'une langue nationale par les personnages et dans la narration en général et montrer la présence d'une culture différente de celle du lecteur, l'écrivain produit un texte bilingue, où il introduit visiblement sa langue maternelle et crée ainsi un univers langagier persan et par là, une sorte de vraisemblance culturelle afghane dans le récit. Le texte est donc écrit dans la langue anglaise, mais s'y trouve inséré des codes culturels familiers au lecteur persan qui manifestent l'identité afghane de l'auteur. Ce qui fait que l'espace afghan décrit dans le texte est culturellement, linguistiquement et géographiquement étranger à la langue anglaise dans laquelle se compose le texte. Les deux langues anglaise et persane cohabitent ainsi dans le même espace physique des romans de Khaled Hosseini : la langue anglaise comme la langue principale de l'écriture et la langue persane comme véhiculaire des valeurs d'un espace social précis. Les représentations de la langue maternelle de l'auteur dans le texte sont donc l'occasion de rendre compte des référents culturels et sociohistoriques de l'espace dominant dans les textes.

Le bilinguisme contribue ainsi à produire un effet de réel en transportant le lecteur à travers les mots et expressions du persan mais aussi les références extralinguistiques vers l'univers qui compose la vie de l'auteur et qui est inconnu du lecteur occidental. Ces interférences persanes sont écrites en italiques et traduites directement ou indirectement dans le texte.

Dans l'étude présente, nous nous proposons précisément de voir quels seraient les stratégies de traduction qui structurent le roman *Mille Soleils splendides* et qui permettent de transmettre « cette expérience de la différence culturelle d'une identité nationale » (Simon, 1994 : 11) sans toutefois que l'auteur ait besoin de recourir à la note en bas de page, sans que cette insertion du farsi dans l'anglais perturbe la compréhension du lecteur international. Et pour reprendre les mots de Sherry Simon, nous nous intéressons :

Non pas aux procédés de transmission interculturelle des œuvres littéraires d'un texte source dans un texte cible, aux techniques employées par les traducteurs, ou bien à l'efficacité des textes traduits mais à la mise en œuvre des différentes modes de traduction qui structurent le texte original. C'est « non pas la traduction « de » mais bien la traduction « dans » la littérature » qui nous intéresse, « la traduction

comme mode de génération textuelle (...) ainsi que des modes d'incorporation linguistique de l'altérité linguistique *dans* le texte. (Simon, 1994 : 18)

3. Traduction *de* ou traduction *dans*

La réflexion sur la traduction mène tout de suite à une réflexion sur l'acte de traduction comme acte du transfert d'une langue à une autre. Or, ce n'est pas le cas dans cette étude sur Khaled Hosseini, originellement persanophone mais aujourd'hui parfaitement bilingue, qui choisit l'anglais comme sa langue d'expression artistique. Ce choix amène Hosseini à insérer la traduction *dans* le texte pour pouvoir transmettre l'univers culturel afghan dans la langue anglaise. Vu que la traduction ne concerne pas ici le transfert du message d'une langue à une autre, mais celle qui se manifeste *dans* le texte, comme le dit Sherry Simon, elle devient « la matière même du roman » :

Et voilà que la traduction littéraire, traditionnellement une activité « externe », définie par son rôle dans la préservation des richesses d'une œuvre en l'adaptant à un nouveau contexte, assume aujourd'hui « un rôle interne ». En ce sens que la traduction « comme activité de rencontre interculturelle intervient de façon explicite *dans* le texte, parfois sur le plan thématique (la traduction (...) est le sujet même du roman), parfois comme un procédé de « génération textuelle », une poétique (...) ». Vue sous cet angle, la traduction devient la matière même du roman et « les modalités de la traduction déterminent le type d'accommodement qui se noue entre langues dominantes et idiomes minoritaires. (Simon, 1994 :17)

En faisant entrer la traduction au cœur de son œuvre, l'écrivain devient le premier traducteur de son œuvre. Dans cette optique, la traduction n'est plus considérée comme une tâche secondaire, une activité de médiatrice entre les langues mais comme une opération créatrice qui participe à l'acte de production du texte original : « La traduction n'est plus envisagée comme procédé de reproduction d'un texte original mais bien « comme procédé de création » (Simon, 1994 : 31). C'est là que « la traduction comme pratique de « génération littéraire » prend tout son sens :

L'acte de traduire n'est plus réduit à son rôle traditionnel de « reproduction » d'un original mais se considère bien comme « productif », ayant part dans la production du sens dans le texte original. Dans cette optique, « la traduction est plus qu'une simple médiation entre codes différents. Comme activité de communication, elle « agit » sur le langage et crée de nouveaux rapports d'altérité » et donc des

effets de sens. La traduction participant à l'acte d'écrire, les frontières entre écriture et traduction sont brouillées. Il s'agit là de la « création traductionnelle » qui se distingue de la traduction « mimétique » par sa très grande marge d'innovation textuelle lui permettant de créer « sa propre organicité au fur et à mesure qu'elle se déploie. (Simon, 1994 : 21-22)

Sherry Simon fait remarquer que la « génération littéraire » se pratique par les écrivains immigrés ou exilés issus « des cultures dominées ». Il s'agit par exemple, de « textes écrits en français ou en anglais mais où vient s'intégrer des réalités culturelles d'une communauté minoritaire. Ce qui implique la traduction dans le récit des éléments « indigènes » parallèlement à leur déroulement ». (Simon, 1994 : 26) L'insertion de ces « éléments indigènes » propre aux textes d'hybridation consiste en une insertion des références hétéroclites, des allusions extralinguistiques à savoir historiques, géographiques, culturelles, soit les éléments renvoyant à la langue-culture de départ. Simon associe cette insertion de la langue-culture nationale de l'écrivain dans la langue étrangère comme l'« une des voies de la déconstruction de figé, du déjà-là, du déjà-dit dans la culture, une des voies de l'innovation verbale et du renouvellement de l'imaginaire social ». (Simon, 1994 : 27)

Les mots et expressions persans, textes de poètes de langue persane, les toponymes, les références bibliographiques aux œuvres littéraires, etc., constituent autant d'éléments où apparaît le phénomène de l'hybridité culturelle dans *Mille Soleils splendides* et dont le déchiffrement appelle un recourt au processus de traduction de la part de l'auteur. Simon considère cette traduction *dans* le texte comme « un prolongement » de l'œuvre originale :

Contrairement au procédé habituel où le texte traduit prend la place du premier texte, occupe en fait toute la place de la lecture, la traduction ici s'ajoute au texte de départ : elle devient donc par le fait même un commentaire, un prolongement du texte. La traduction n'est pas assimilée à un processus de naturalisation ; la nouvelle version prend place à côté de l'original. Les deux versions coexistent dans le même espace du livre. (Simon, 1994 : 84)

La traduction comme « activité d'alimentation culturelle », comme « un moyen de nourrir la création » (Simon, 1994 : 31), donne forme à de nouvelles structures textuelles et sémantiques que nous tenterons d'explorer dans cette étude.

4. Roman, espace littéraire du plurilinguisme

Simoes Marques considère l'appréhension du plurilinguisme comme un phénomène liant les langues au roman. S'appuyant sur cette citation de Marcel Proust : « Chaque écrivain est obligé de faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de faire son "son" ». Marques déclare que « la langue – loin d'être offerte à l'écrivain – est un matériau en perpétuelle construction et parfaitement malléable ». Elle rejoint Combe quand celui-ci affirme que « chaque langue véhicule une "vision du monde" propre à chaque culture, le fait de changer de langue entraîne à voir et à penser le monde de façon différente » (2011 : 227). Marques trouve dans l'écriture un espace de tension et de rencontre où l'écrivain construit sa propre langue :

L'écriture pour les écrivains permet à la fois de prendre conscience que leur langue maternelle n'est pas unique, mais aussi qu'elle fait partie d'une multitude de langues. Ceci participe de la conscience de l'universalité du langage, mais aussi de la littérature. L'écriture permet ainsi de donner un visage à l'Autre et à ce qui est différent. L'idée de la différence – opposée à celle d'unité – est comprise dans le plurilinguisme et elle est sans doute l'une des traces énonciatives les plus importantes. (Combe, 2011 : 234-235)

Selon Marques, procéder au plurilinguisme fait « partie d'un stratagème, d'une façon de se singulariser ou de se démarquer culturellement » et permet à l'écrivain de créer des « effets littéraires poétiques, soit de dépaysement, soit de désémantisation » (Combe, 2011: 236).

Écrivaine et critique littéraire québécoise, Lise Gauvin voit en roman un assemblage de langues, de styles, bref un plurilinguisme et un décentrement ; elle suit Bakhtine qui affecte la notion de « vraisemblable inavoué » ou du « désir de réalisme » à celle de roman (2000 : 98) ; et concernant le langage littéraire, elle le considère comme « un enjeu dialectique et le lieu d'une recherche plutôt que l'affirmation d'une différenciation exacerbée ». (Gauvin, 2000 : 42) L'écrivaine rapporte Beardsmore qui affirme que « les romanciers cherchent à installer en toute liberté une "fiction linguistique" qui leur soit propre » et souligne les propos de Rénée Babibar sur le texte littéraire qui « produit en même temps un effet de réalité et un effet de fiction, privilégiant tantôt l'autre, interprétant l'un par l'autre et inversement, mais toujours sur la base de ce couple ». (Gauvin, 2000 : 122) C'est ce que nous constatons chez Khaled Hosseini dans ces deux romans cités où s'incorporent discours bilingue, emprunts et interférences. En effet, la démarche de l'écrivain rejoint celle du traducteur qui adopte différentes stratégies de l'intégration

des idiomes persans dont le seul annonciateur n'est que la graphie en italique. Afin d'étudier les différents modes de traduction dans le texte, nous examinerons les différentes représentations du contexte culturel et sociohistorique afghan qui font croire à cet environnement culturel persan dans le roman.

5. Les stratégies textuelles de traduction dans *Mille Soleils splendides*

Le concept de langue-culture, qui renoue deux notions étroitement liées par la nature, est pour la première fois lancé par Robert Galisson en didactique des langues. Mais, nombreux sont les spécialistes en traductologie qui reprennent cette idée d'interdépendance pour fonder leur argumentation des opérations traduisantes. Ballard annonce qu'« une langue est l'émanation d'une communauté, implantée géographiquement et qu'elle est le reflet d'une civilisation. En tant que telle, elle comporte inévitablement des termes spécifiques de cette civilisation et qui ne se retrouve pas ailleurs » (Ballard, 1988 :17) Aussi, évoque-t-il la question de sauvegarde des spécificités de chaque langue-culture : « Dans la mesure où le traducteur vise à être un médiateur de communication, ne convient-il pas qu'il permette au public d'accéder à une autre civilisation ? ». Selon lui, dans le cas où le vocabulaire représente une réalité différente, le traducteur n'a qu'à recourir à l'emprunt ou à la note en bas de page. (Ballard, 1988 :17)

Chose étonnante, *A Thousand Splendid Suns*, avec toute sa charge culturelle, ne contient aucune note infrapaginale. Cependant la traduction française en contient 5, et encore plus étonnant, la traduction persane¹, une trentaine, sans compter celles qui représentent l'écriture latine de certains noms propres.

Au contraire, Hosseini recourt souvent à l'emprunt et encore plus au report. Concernant ce dernier, on peut dire que le procédé le plus utilisé par l'écrivain, qui lui permet d'installer sa « fiction linguistique », pour reprendre les termes employés par Beardsmore, est le report. Défini par Jean Delisle, le report se dit de : « l'opération du processus de la traduction par laquelle certains éléments d'information du texte de départ qui ne nécessitent pas une analyse interprétative sont transcodés tels quels ou non dans le texte d'arrivée » (2013 :678). Le report est un acte individuel de traducteur et se distinguent de l'emprunt qui est un fait de société, généralement durable, et qui fait partie des échanges interlinguistiques, d'où son entrée, en général, dans les dictionnaires de la langue d'accueil. Ainsi, le mot

¹ La traduction présentée par Mehdi Ghabrai

kolba employé uniquement par Hosseini en anglais est un report mais le mot *mullah* entré déjà dans les dictionnaires de cette langue se considère comme un emprunt.

En effet, si nous empruntons ces deux termes à la traductologie pour décrire la création littéraire de Khaled Hosseini, c'est pour souligner l'aspect personnel de cet acte de l'introduction des mots persans dans son texte anglais. Et il faut distinguer cet emploi qui s'intéresse à la « génération littéraire » de l'opposition que Delisle considère entre le report et la création discursive en tant que processus de la traduction (2013 :191-192). Delisle affirme que « Tout texte à traduire renferme une proportion variable d'éléments d'information qui échappent presque complètement à l'analyse du sens. Le traducteur les retranscrit tout simplement dans le texte d'arrivée sans vraiment avoir besoin d'interroger le contexte ou la situation pour en dégager le sens, d'où le terme "report" ». Il compte parmi ces éléments d'information : les noms propres, les nombres, les dates, les termes techniques ou scientifiques monosémiques, les titres de revues, ... et indique qu'il se peut avoir des exceptions au niveau des unités de mesure, et des noms propres. (Delisle, 2013 :191)

Porteurs de la marque de l'étranger par excellence, les noms propres imposent le respect comme le souligne Ballard (2001 :15) : « Le Nom propre [...], c'est un vecteur d'originalité et d'exotisme, il révèle par sa constitution et ses sonorités des caractéristiques spécifiques de la langue d'une communauté, et assure par là même une fonction d'identificateur. » (Ballard, 2001 : 182). Ballard met en œuvre un recueil qui rassemble toute stratégie traitant ces éléments "connotateur" d'étrangeté et d'exotisme. En effet, à l'onomastique ou étude des noms propres classique qui divise ces éléments en deux catégories : l'anthroponymie, qui traite des noms de personnes, et toponymie, qui traite des noms de lieux, il ajoute une troisième catégorie celle « qui intègre divers types de référents culturels telle que les fêtes, les institutions, les raisons sociales, etc. » (Ballard, 2001: 13)

L'analyse que nous visons par la suite n'intègre pas la classification de Ballard, même si nous profitons largement de ses divisions. En effet, nous étudions le report des noms communs et celui des noms propres par leur fonction référentielle et leur traitement dans le roman *Mille Soleils splendides*.

5.1. Les références spatiales : les toponymes

Une étude des toponymes utilisés dans le roman révélera dans un premier temps

leur abondance, et dans un deuxième temps la stratégie traductive de l'auteur. En effet, Hosseini accompagne un grand nombre de ces termes par le nom générique : le cinéma Zaynab, le lycée Esteqlal, le lac Qargha, « Kocheh Morgha – dit aussi Chicken Street, la rue des poulets », La vallée de Bamiyan, la ville d'Herat, la rivière Kaboul, etc.

Pour certains d'autres il fournit explicitement des informations sur : la localisation (« La vallée en question était celle du Pandjshir, une région tadjike située à cent kilomètres au nord-est de Kaboul. »), l'histoire (« Voilà Shahr-e-Zohak. La «Ville rouge ». C'était une forteresse autrefois. Elle a été construite il y a neuf cents ans environ pour défendre la vallée contre les envahisseurs. Le petit-fils de Genghis Khan l'a attaquée au XII^e siècle, mais il a été tué lors de la bataille. Du coup, son grand-père s'est chargé en personne de la détruire »), le paysage qui l'entoure (« La vallée de Bamiyan s'étendait à leurs pieds, tapissée de champs de blé vert, de luzerne et de pommes de terre. Les parcelles étaient entourées de peupliers et traversées de cours d'eau et de canaux d'irrigation au bord desquels de minuscules silhouettes accroupies lavaient le linge. »), le climat (« Les montagnes retenaient la canicule dans la vallée (de Bamiyan), rendant l'air irrespirable. Il n'y avait plus de courant depuis plusieurs jours et partout dans la ville, les ventilateurs électriques restaient immobiles, presque moqueurs »). Certaines désignations toponymiques permettent de commémorer et d'honorer les personnages historiques dont l'identité est liée à l'identité d'un lieu : « Il lui parla aussi de la reine Gauhar Shad, celle qui avait fait construire les célèbres minarets d'Herat au XV^e siècle. »

Comme on vient de voir, les toponymes utilisés dans le roman sont fortement chargés de sens. Hosseini les ancrant dans le réel, leur donnent un sens chargé de significations historiques, identitaires ou politiques.

5.2. *Les références socio-historiques*

Toujours pour ancrer son histoire dans le réel, l'auteur situe la vie de ses personnages par rapport à la culture et à l'histoire de l'Afghanistan et fournit à cette occasion des informations bibliographiques au lecteur. Lorsque son père parle à Mariam de l'année de sa naissance, nous lisons : « Il la surnommait sa petite fleur et aimait l'asseoir sur ses genoux pour lui raconter des histoires, par exemple celle d'Herat, la ville où elle était née en 1959, et qui avait été le berceau de la culture persane, abritant nombre d'écrivains, de peintres et de maîtres soufis. ». Par rapport

à l'histoire politique du pays, l'année de naissance de Mariam coïncide un évènement : « L'accouchement avait eu lieu par une journée froide et humide du printemps 1959, soit la vingt-sixième année du long et paisible règne de Zaher Shah. ». La naissance de Laila prend lieu la nuit d'un autre point culminant du pays : « Tel était le surnom de Laila, la Fille de la Révolution, tout ça parce qu'elle était née la nuit du coup d'État de 1978. » ou encore d'autres moments que l'auteur saisie pour évoquer les dates critiques de son pays : « À l'été 1973, il annonça à Mariam, alors âgée de quatorze ans, que le roi Zaher Shah avait été renversé par un coup d'État non violent après quarante années de règne ». A cette occasion, son père parle à Mariam au sujet de Daoud Khan aussi : « Tu te souviens de Daoud khan, n'est-ce pas ? Je t'ai déjà parlé de lui. Il était Premier ministre quand tu es née. Enfin, tout ça pour dire que l'Afghanistan n'est plus une monarchie, Mariam. Maintenant, nous vivons dans une république et Daoud khan en est le président. » Ou encore, deux jours après les dix-neuf ans de Mariam, il y a une grande manifestation dans Kaboul : « Le 17 avril 1978, l'année des dix-neuf ans de Mariam, un homme nommé Mir Akbar Khyber fut retrouvé assassiné. Deux jours plus tard, il y eut une grande manifestation dans Kaboul. »

Ces références historiques tout en donnant l'illusion du réel, donnent des informations culturelles au lecteur et le renseignent sur le passé du pays.

Dans les exemples cités, nous pouvons également constater le traitement des anthroponymes historiques, elles aussi accompagnées des informations bibliographiques. Quant aux autres cas de cette catégorie d'anthroponyme, on ne remarque aucune traduction des prénoms, ni une adaptation : Mariam, Laila, Ramin, Farhad, En revanche, certains noms communs de la langue persane sont traités dans le roman comme des noms propres, non traduits et inscrits par une initiale en majuscule, comme « Nana » dont le sens se révèle facilement grâce à son emploi abondant (127 fois) dans différents contextes : « C'était tout ce que sa grand-mère avait laissé à sa mère Nana avant de mourir quand celle-ci avait deux ans. »

5.3. Les références littéraires et artistiques

Dans *Les Mille Soleils splendides*, les références à la littérature persane mais aussi à la littérature mondiale sont abondantes. Lorsque Rachid croise Laila et Tariq, il lance : « Hé, si ce n'est pas Laili et Majnoon qui vont là ! Il faisait référence aux amants malheureux d'un célèbre poème du XII^e siècle – sorte de version persane de

Roméo et Juliette, selon Babi, bien que son auteur, Nizami, ait écrit cette histoire quatre cents ans avant Shakespeare ». Grande lectrice des poèmes, Laila discute avec Babi « des ghazals d'Hafez et de l'œuvre du poète afghan Ustad Khalilullah Khalili ». En réponse à Tariq qui lui demande de ne rien dire à sa mère au sujet des cigarettes, Laila récite un vers : « Révèle ton secret au vent, mais ne lui reproche pas de le répéter aux arbres ». – C'est de qui ? demanda Tariq en haussant un sourcil. – Khalil Gibran, poète libanais. » Sur le mur de la chambre d'hôtel où elle veut séjourner avec Tariq, Laila remarque « un portrait du poète Khaja Abdullah Ansary ». Lorsque Laila voit les Talibans mettre les recueils de poésie en fumée, elle est contente que Babi qui a été enseignant de lycée avant l'invasion de l'URSS et qui s'occupe de l'éducation de Laila lorsque les écoles sont fermées ou détruites, ne soit pas là : « les livres, à l'exception du Coran, brûlés par piles entières et les librairies contraintes à baisser leurs rideaux. Les poèmes de Khalili, Pajwak, Ansari, Haji Dehqan, Ashraqi, Beytaab, Hafez, Jami, Nizami, Rumi, Khayyam, Beydel et bien d'autres encore partirent en fumée. » Le père de Mariam lui raconte qu'il y a, dans la ville d'Herat, un pistachier « au pied duquel est enterré le grand poète Jami. (Puis, se penchant vers elle, il poursuivit à voix basse : Jami a vécu là il y a plus de cinq cents ans, Mariam jo. » Et le choix du titre n'est jamais anodin. A la fin du livre, Hosseini nous renseigne qu'il « provient d'un poème composé par Saib-e-Tabrizi, un poète persan du XVII^e siècle » dont le père de Laila récite deux vers : « Nul ne pourrait compter les lunes qui luisent sur ses toits. Ni les mille soleils splendides qui se cachent derrière ses murs. » Au-dessus de la porte de la salle de classe, Zaman a inscrit : « quatre vers [...] extraits du ghazal d'Hafez [...] : Joseph perdu retournera à Canaan N'aie pas de peine, ... Si le déluge devait survenir, sous tes yeux impuissants, Ton pilote est Noé : ne crains pas l'ouragan ! N'aie pas de peine. » Hosseini présente directement la traduction des vers, sans vouloir faire entendre à son lecteur la sonorité d'origine. Cette traduction qui contient des référents culturels mondialement connus, le lecteur étranger la comprend facilement grâce aux récits bibliques. Cependant l'auteur intègre sa méthode explicative là où elle ne paraît pas nécessaire pour le lecteur anglophone : « Laila connaissait déjà l'histoire pour avoir écouté son père lui en faire la lecture : c'était celle d'un vieux pêcheur du nom de Santiago qui attrapait un énorme poisson mais qui, lorsqu'il revenait enfin sain et sauf au port, constatait qu'il ne lui restait plus rien de sa prise, dévorée en cours de route par les requins ». On dirait que la fonction informative s'adresse cette fois à son propre peuple. Le père de Mariam lui fait mémoriser les paroles d'une comptine qu'ils chantent ensemble : « Au bord d'un bassin, un petit

chat Pour boire se pencha. Imprudent, il glissa Et la tête la première dans l'eau il tomba. ». Encore une traduction qui remplace l'original, ce qui n'est pas la stratégie entreprise par l'auteur quand il s'agit d'une chanson pachtou transcrite telle qu'elle et suivie de sa traduction : Tariq en attendant Leila le rejoindre dans la rue, chantonne « une vieille chanson en pachtou d'Ustad Awal Mir : Da ze ma ziba watan, Da ze ma dada watan. Voici notre beau pays. Voici notre pays bien-aimé ». La musique et les films aussi occupent une place importante dans la vie des personnages. : L'un des amis de Tariq « sous prétexte d'une vague ressemblance avec Sylvester Stallone, allait jusqu'à exiger qu'on l'appelle Rambo. » Niloofer, la demi-sœur de Mariam connaît la musique des films : « J'utiliserai un pétale pour papier/ Et t'écritrai les mots les plus doux/ Tu es le sultan de mon cœur Le sultan de mon cœur/ – Tu connais ? – Non. – C'est tiré d'un film iranien. Je l'ai vu au cinéma de mon père. ». Jalil raconte à Mariam l'histoire d'un film américain d'un genre particulier qui passait dans son cinéma. « Un dessin animé, avait-il précisé. L'histoire était celle d'un vieil artisan solitaire qui rêvait d'avoir un petit garçon... Tous deux se faisaient même avaler par une baleine à la fin. » Lorsque Mariam insiste pour que son père l'emmène au cinéma voir le film, il le lui refuse. Mais dans les dernières pages du roman, nous apprenons qu'avant sa mort, il avait laissé une cassette, « une copie du Pinocchio de Walt Disney » au père de Hamza : « Mon père l'a gardée deux ans, et me l'a léguée juste avant de mourir en me demandant à moi aussi de la lui confier le jour où elle viendrait. Mais... enfin, vous connaissez la suite. Elle n'est jamais venue ». Ces référents culturels n'appartenant pas à la culture d'origine ces explications paraîtraient superflues pour le public anglophone, si l'auteur ne visait pas l'effet du réel dans son récit.

5.4. Les références religieuses

Le livre saint des musulmans, la présence des enseignants et leur enseignement religieux et même les traditions qui trouvent leur racine dans les pratiques religieuses recourent à construire l'univers religieux des personnages du roman. « Le mollah Faizullah – l'*akhund* du village, c'est-à-dire celui qui enseignait le Coran » est le visiteur préféré de Mariam qui vient lui enseigner « les cinq prières quotidiennes et de lui faire réciter le Coran ». Dans l'exemple cité, on remarque le mot *akhund* dont le sens, contrairement au mot mollah qui est déjà entré dans les dictionnaires, n'est pas évident pour le lecteur non persanophone. Hosseini a glosé

la signification dans une proposition incise qui suit la locution.

Au sujet des versets coraniques, l'auteur évite la transcription et introduit directement la traduction. Lorsque Mariam se sent sans aide, le vieil homme la réconforte en lui récitant les versets coraniques : « Mais rappelle-toi les paroles du Coran, ma fille : « Béni soit Celui qui possède en ses mains le royaume, Celui qui a pouvoir sur toute chose et qui a créé la mort et la vie afin de nous éprouver. ». Mais il observe le principe de la non traduction des noms propres pour les noms des sourates qu'il traite par une transcription : «Aziza récitait déjà par cœur les sourates Ikhlas et Fatiha, et savait aussi comment accomplir les quatre rakats de la prière du matin. « C'est tout ce que j'ai à lui transmettre, avait confié Mariam à Laila. Ces versets et ces prières sont les seules choses que j'aie jamais possédées. »

Quant aux scènes décrivant les traditions, les pratiques et les gestes religieux, l'approche de l'auteur paraît parfois cibliste et le discours ne contient aucun emprunt de la religion musulmane : «Comme il est d'usage, au moment de rentrer à Kaboul, l'hôtelier leur tend, à Leila et à sa famille un Coran à embrasser, avant de le lever au-dessus de leur tête lorsqu'ils franchissent le seuil de leur maison ». A la cérémonie du mariage de Mariam, il y a dans la pièce, un voile vert, un miroir et un Coran que tout le monde embrasse. Et lorsque le médecin lui annonce qu'elle va être mère, elle fait sa prière et puis « elle déroula son tapis de prière. Lorsqu'elle eut fini, elle plaça ses mains en coupe devant son visage et demanda à Dieu de ne pas laisser tout ce bonheur lui échapper ». Mais parfois, l'auteur préfère recourir aux reports même s'il n'y a aucun problème pour trouver l'équivalent dans la langue cible : le fils de Rachid est mort parce qu'il est entré dans l'eau et qu'à ce moment-là, Rachid était ivre et presque inconscient : « – Mais [...]Est-ce que vous saviez qu'il buvait du *sharab* à l'époque ? [...] « Voilà pourquoi le Coran interdit de boire du *sharab*. Parce que ce sont toujours les gens sobres qui paient pour les péchés des ivrognes. »

L'attitude de l'écrivain face aux référents religieux : versets coraniques, le respect que les personnages vouent au Coran, les rites musulmans, la façon d'accomplir les prières, les interdits, etc., révèle une tendance cibliste qui témoigne peut-être de son souci de faire connaître clairement cet univers qui a un visage plutôt chaotique dans le monde actuel.

5.5. Les références langagières

L'univers langagier afghan du roman se construit grâce à l'insertion des mots persans dans les narrations ainsi que dans les dialogues en anglais, pour faire croire à un univers langagier persan dans un texte qui s'adresse au lecteur international. Ainsi dans ce roman, nombreux sont les reports des noms communs, des unités lexicales et même des syntagmes qui renvoient aussi bien à des notions concrètes qu'à des notions abstraites.

En effet, l'auteur forme un glossaire persan au cours du roman dont il éclaire les vocables de différentes manières et les emploie à plusieurs reprises. Parfois, on assiste à une illustration quasi complète du mot comme pour le mot *harami*, employé 20 fois, lancé dans le premier paragraphe du texte : « Mariam avait cinq ans lorsqu'elle entendit le mot *harami* pour la première fois », il sera accompagné par une collocation négative deux pages plus tard : « Une sale petite *harami* qui me casse tout ce que j'ai de précieux ? », pour être repris, un peu plus loin, suivi de sa définition : « Elle ignorait alors que *harami* signifiait bâtarde ». Même les connotations du mot dans la langue et culture d'origine seront fournies dans les situations différentes : « Pour autant, elle devina sans peine qu'une *harami* était quelque chose de répugnant, de laid ». Plus on avance dans le récit, plus le mot se complète de sens connotatifs : « Et elle finit par saisir qu'une *harami* était quelqu'un de non désiré, qui n'aurait jamais droit comme les autres à une famille, une maison, et à l'amour et à l'approbation des gens ». Cette méthode de construction progressive du sens se constate pour plusieurs mots ceux qui sont illustrés directement par une définition juxtaposée : « D'autres vêtus de *chapans* et de *pakols* – le chapeau afghan en laine bouillie », et ceux qui sont glosés uniquement à l'aide des contextes variés comme *kolba*, employé 40 fois. Grâce aux contextes le lecteur arrive à imaginer qu'il s'agit d'un logis médiocre avec toutes ces particularités : « Les jeudis, jour où Jalil lui rendait visite à la *kolba* », « Dans la clairière, Jalil et ses fils, Farhad et Muhsin, avaient construit la petite *kolba* », « Chez elle, dans la *kolba*, il lui suffisait de lever le bras pour atteindre le plafond », « Elle a grandi dans une *kolba* en terre à l'extérieur d'un village ». C'est aussi le cas du mot *sofra* dont le sens se déduit de la situation : « En revanche, il parut ravi de voir qu'elle avait déjà posé son assiette sur un *sofra* étendu par terre dans le salon. », « Rachid fit une boule de riz avec ses doigts. Il la fourra dans sa bouche, mâcha une fois, deux fois, avant de grimacer et de tout cracher sur le *sofra*. », « Autour d'elles, des femmes entraient dans la cuisine en coup de vent et en ressortaient tout aussi vite avec [...]

des miches de pain qu'elles allaient disposer sur le *sofrah* étendu par terre dans le salon. », « Une fois Rachid parti écouter la radio dans sa chambre, Laila l'aida à débarrasser le *sofrah*. », « Laila et Aziza mettaient les assiettes sur le *sofrah* ». Le lecteur parvient ainsi graduellement à faire un lien entre le mot et les informations fournies par le texte, à développer une représentation plus complète du mot. Dans le cas du mot *sofrah* par exemple, il comprend qu'on étend le *sofrah* par terre pour y disposer les assiettes et qu'après le repas, on le débarrasse et nettoie. On remarque que les collocations de l'équivalent de la langue d'écriture « table » viennent à l'aide afin de mettre la lumière sur le mot persan. Un mot une fois traduit, revient sans traduction mais si le mot n'est pas traduit, il revient à plusieurs reprises avec à chaque fois un ensemble de mots qui le définissent un peu plus.

Dans le roman, il y a même des distinctions entre les différents accents de différentes villes. Mariam comprend bien Rachid « mais à condition de se concentrer lorsqu'il parlait. Le persan des Kaboulis ne lui était pas encore familier, et Rachid s'exprimait de surcroît avec un fort accent pachtou hérité de sa ville natale, Kandahar ». Le policier qui interroge Laila au sujet de sa mère, lui dit : « Elle a l'accent d'Herat. Pas vous. – Elle a grandi là-bas, alors que moi je suis née à Kaboul. ». Zaman qui parle en pachtou dit à Mariam : « Vous êtes d'Herat,[...] Ça s'entend à votre accent. » A part les allusions faites sur l'existence des différents accents dans la narration, on remarque cette différence dans les reports : « Ma chère » se disait *jan* au lieu de *jo*, « sœur » *hamshira* au lieu de *hamshireh*, et ainsi de suite ». Après cette explication, partout où nous lisons « *jan* », nous comprenons qu'il s'agit d'un(e) Kabouli et lorsqu'on lit « *jo* », on comprend que c'est un habitant de Herat qui parle.

A ce bilinguisme anglais-persan s'ajoute le plurilinguisme de la société afghane, présent partout dans le récit : « Le jeune orateur qui tient un haut-parleur « s'exprimait tour à tour en persan et en pachtou, et pointait régulièrement son arme vers les deux corps pour ponctuer ses propos. », Mariam comprend « des bribes de conversation en pachtou, en persan, mais aussi en ourdou et en arabe ». On remarque même des mots russes qui assistent à la formation de cette mosaïque de langues : « *Pajalsta ! Pajalsta !* cria-t-il en russe à leur intention. S'il vous plaît ! »

L'auteur met en place différentes stratégies pour traduire ces références culturelles et construire la connaissance lacunaire du lecteur grâce au réseau de signifiants.

6. Conclusion

A part la fonction générale du plurilinguisme dans les textes littéraires, à savoir : l'effet du réel et la revendication d'une identité minoritaire, le plurilinguisme participe à la création du langage de l'écrivain. Ainsi, Khaled Hosseini, soucieux de se faire entendre par un public universel, choisit l'anglais comme la langue d'écriture et recourt au plurilinguisme pour revitaliser ses origines et refléter la force de sa langue-culture natale dans son œuvre.

Mais, ce qui constitue la particularité de cet écrivain plurilingue c'est qu'il accomplit à la fois la tâche de l'auteur et celle du traducteur. Autrement dit, le style de l'écrivain est alimenté des procédés traductologiques. Dans son rôle de l'écrivain, il met la fiction au service de la reconstruction de la réalité vécue d'une nation ; son histoire, sa géographie, sa religion, sa littérature, sa langue et culture, ... Son style s'approche alors du discours pédagogique et documenté d'un professeur dont l'interlocuteur est tantôt le public universel tantôt le peuple afghan. Dans son rôle du traducteur, il intègre les procédés traductifs valorisant et privilégiant l'Autre, mais toujours par une approche cibliste qui considère le bagage cognitif de son lecteur pour adopter telle ou telle stratégie d'explicitation.

La pratique glossairistique de l'écrivain-traducteur renforce son ton pédagogique en enrichissant les emprunts, les reports et leurs gloses par des folklorisations connotatives. En effet, « l'écrivain n'est plus le sismographe de la douleur collective : attentif à ses propres pulsions, il traduit, en une mise en scène textuelle savante, une écriture en gestation » comme le souligne Gauvin concernant les écrivains plurilingues. (2000 : 42)

Le roman plurilingue qui relie l'expérience de l'écrivain à celle du traducteur, révèle la fonction des procédés traductifs, appliqués d'une manière naturelle par l'écrivain. *Mille soleils splendides* est l'exemple de ce genre romanesque où le mélange des langues, appuie la polyphonie des voix et reflète un air du réalisme à la fiction.

Bibliographie

- Alizadeh Kashani, Neda. (2022), Plurilingual Writers and the Third Language: From Migrant to Nomadic Literature, *Language Related Research*, Vol. 12, No. 6, Tome 66 pp. 129-153, Téhéran.
- Ballard, Michel. (2001), *Le nom propre en traduction*, Ophrys, Paris.
- Ballard Michel. (1998), *La traduction de l'anglais en français*, Nathan.
- Delisle, Jean. (2013), *La traduction raisonnée*, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Gauvin, Lise. (2000), *Langagement l'écrivain et la langue au Québec*. Boréal, Montréal.
- Hosseini, Khaled. (2007), *Mille Soleils splendides*, traduit en français par Valérie Bourgeois, Belfond.
- Simoes Marques, Isabelle. (2011), Autour de la question du plurilinguisme littéraire, Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm No 2. *La Textualisation des langues dans les écritures francophones*. Université de Coimbra (Portugal).
- Simon, Sherry. (1994), *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Boréal, Montréal.