



Institute of Mediterranean and Oriental Cultures
Polish Academy of Sciences

ACTA ASIATICA
VARSOVIENSIA

No. 29

Warszawa 2016

Editor-in-Chief

KRZYSZTOF TRZCIŃSKI

Subject Editor

OLGA BARBASIEWICZ

English Text Consultant

ANNA KOSTKA

French Text Consultant

NICOLAS LEVI

Secretary

AGNIESZKA PAWNIK

Board of Advisory Editors

NGUYEN QUANG THUAN

KENNETH OLENIK

ABDULRAHMAN AL-SALIMI

JOLANTA

SIERAKOWSKA-DYNDO

BOGDAN SKŁADANEK

LEE MING-HUEI

ZHANG HAIPENG

© Copyright by Institute of Mediterranean and Oriental Cultures,
Polish Academy of Sciences, Warsaw 2016
PL ISSN 0860–6102
eISSN 2449–8653
ISBN 978–83–7452–091–1

ACTA ASIATICA VARSOVIENSIA is abstracted in
The Central European Journal of Social Sciences and Humanities,
Index Copernicus, ProQuest Database

Contents

ARTICLES:

- MAXIME D A N E S I N , L'aube des light novels en France 7
- MÁRIA ILDIKÓ F A R K A S , Reconstructing Tradition. The Debate on “Invented Tradition” in the Japanese Modernization 31
- VERONICA G A S P A R , Reassessing the Premises of the Western Musical Acculturation in Far-East Asia 47
- MARIA GRAJDIAN , Imaginary Nostalgia: The Poetics and Pragmatics of Escapism in Late Modernity as Represented by Satsuki & Mei's House on the EXPO 2005 Site 59
- MAYA KELIYAN , Japanese Local Community as Socio-Structural Resource for Ecological Lifestyle 85
- EKATERINA LEVCHENKO , Rhetorical Devices in Old Japanese Verse: Structural Analysis and Semantics..... 109
- MICHAŁ LUBINA , It's Complicated: United States, Aung San Suu Kyi and U.S.-Burma Relations..... 131
- EWA PAŁASZ-RUTKOWSKA , Difficult Beginnings: The Problem Concerning the Restoration of Diplomatic Relations between Poland and Japan after World War II.... 147
- LIDIA STEZHENSKAYA , The Late-Quing Illustrated Shujing from Sinology Library in Moscow..... 165

AUORE YAMAGATA - MONTAYA , Girls on a Mission
– Photographs of Japanese Girls in Late Nineteenth Century
America: The Example of the Iwakura Mission (1871).....177

BOOK REVIEW:

Claudia Derichs, Mark R. Thompson (eds.), *Dynasties and
Female Political Leaders in Asia. Gender, Power and
Pedigree* – rev. Olga Barbasiewicz199

REPORT:

KARINA ZALEWSKA , Memory in Poland of the Rescuers
and the Rescued from the Holocaust. On the 30th Anniversary
of Granting the Title of the Righteous Among The Nations to
Sugihara Chiune, Japanese Consul in Lithuania: Conference
Report.....203

Editorial principles207

L'aube des light novels en France

Abstract

The purpose of this article is to determine the ins and outs of the first wave of translations of light novels in France. This Japanese category of fictional works has become an important part of contemporary Japanese popular culture, particularly in the early 2000s. However, up until now, French editors have not been successful in introducing this new genre. The study intends to discover the reasons why, through an examination of undertaken editorial choices as well as through the representative case of the translation of Suzumiya Haruhi no yūtsu. We will show the inherent difficulties involved in the import of light novels into a French cultural context – where literature remains institutionalized.

Introduction

Le basculement entre le XX^{ème} et les XXI^{ème} siècles est le théâtre d'une omniprésence des médias de masse, de l'augmentation et accélération des échanges internationaux et des transferts culturels contribuant à l'élaboration d'une Culture globale¹. À l'évidence, le monde des lettres n'échappe pas aux changements drastiques résultant de cette globalisation. Sont ainsi observables, entre autres, un décloisonnement des littératures nationales, une dé-hiérarchisation et une provincialisation des anciens domaines « centraux » européens – notamment la France² – au profit d'une visibilité plus importante des sphères littéraires de pays autres. En somme, la Littérature majuscule, universelle et moderne, est devenue plurielle ; sous les effets du

* Lettres Modernes, Interactions Culturelles et Discursives, Université François-Rabelais Tours, France (maxime.danesin@etu.univ-tours.fr).

¹ Toshiko Ellis, 'Literary Culture' in *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*, Sugimoto Yoshio (éd.), Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 213–214.

² Dominique Viart, 'Introduction – La littérature française dans le monde' in *La littérature française du 20^e siècle lue de l'étranger*, Dominique Viart (éd.), Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion ; Paris: Institut français, Coll. Perspectives, 2011, pp. 17–18.

postmodernisme, elle tend vers « un *diversel* dont la loi essentielle reste celle de l'hétérogène³ ». Les changements sociétaux de l'ère globale et leurs impacts sur l'écriture dans son ensemble accentuent l'importance des études dédiées aux mécanismes de transferts et de réceptions d'éléments exogènes dans le domaine littéraire d'une culture X. À la fois vitrine et laboratoire du XXI^{ème} siècle, la littérature joue un rôle indéniable dans la circulation et l'hybridation de motifs étrangers, tout comme dans la représentation de l'altérité chez un individu. *In fine*, elle rend primordiale l'observation des interactions culturelles internes et externes aux textes.

Parmi ces dernières et les nouveautés du domaine littéraire mondial, le phénomène japonais des *light novels* vient récemment de franchir ses frontières nationales pour être introduit sur les marchés occidentaux, notamment aux États-Unis et en France. Ces œuvres, définies par le critique japonais Enomoto Aki comme des « romans de divertissement destinés essentiellement aux collégiens et lycéens⁴ », rencontrent un franc succès au Japon, accumulant des ventes de plusieurs millions d'exemplaires pour certains titres phares⁵. Au sein de la culture populaire japonaise contemporaine, les *lights novels* sont fréquemment en interactions avec les sphères de productions de manga et de séries d'animations dans une stratégie commerciale de *média-mix*⁶. Toutefois, ils ont subi de nombreuses difficultés lors de la première vague de traductions en France, au cours des années 2000. Jusqu'à la récente création de la maison d'édition française spécialisée *Ofelbe*, en 2014, les diverses tentatives d'importations se sont, en grande majorité, soldées par des échecs. Outre l'absence d'un engouement immédiat sur le marché des livres, le peu d'intérêt que les *light novels* ont suscité chez les critiques et académiciens de l'Hexagone renforce un sentiment mitigé sur leur réception⁷. Dans le présent article, nous chercherons à en

³ Marc Gontard, *Écrire la crise: l'esthétique postmoderne*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 41.

⁴ Enomoto Aki, *Raito no beru bungakuron* [Essai sur les Light Novels], Tōkyō: NTT Shuppan, 2008, p. 9.

⁵ Ibid., pp. 174–175.

⁶ Ibid., pp. 185–186.

⁷ Rares sont les chercheurs français à s'être penchés sur le sujet. Parmi ceux les ayant mentionnés: Anne Bayard-Sakai et Maxime Rovere (dir.), 'La littérature japonaise', dossier spécial, *Le Magazine Littéraire*, n° 517, mars 2012, p. 57; Cécile Sakai, 'Une page se tourne: la littérature japonaise aujourd'hui' in *NRF*, 'Du Japon', Philippe Forest (dir.), Paris: Gallimard, n° 599–600, mars 2012, p. 238.

comprendre les tenants et les aboutissants, de façon à établir ainsi un premier bilan de ce phénomène japonais en France. Pour ce faire, nous évoquerons les relations franco-japonaises dans le domaine littéraire afin de déterminer les particularités de l'environnement dans lequel sont introduits les light novels. Dans un second temps, nous discuterons de leurs caractéristiques originales, puis de leurs adaptations en France, en nous focalisant sur la traduction de *Suzumiya Haruhi no yūutsu* de Tanigawa Nagaru⁸. Comme nous le montrerons, son étude révèle, à bien des égards, les difficultés, mécanismes et enjeux d'un transfert d'éléments littéraires exogènes au XXI^{ème} siècle. Nous nous emploierons enfin à illustrer combien l'introduction des light novels en France est un véritable défi, dans un pays doté d'une littérature érigée en institution⁹, en nous appuyant sur le précédent de l'importation des mangas, et la tradition française de traduction.

La France, terre d'accueil pour le domaine littéraire japonais?

Depuis la signature du Traité d'amitié et de commerce du 9 octobre 1858, les relations franco-japonaises dans le domaine littéraire ont été émaillées de nombreux cas d'influences mutuelles, de « tentations » communes, pour reprendre le terme de Michaël Ferrier, que l'on retrouverait chez des auteurs aussi divers que Pierre Loti, Nagai Kafū, Mori Arimasa, Dazai Osamu, Paul Claudel, Georges Perec, ou bien encore, de nos jours, Philippe Forest et Horie Toshiyuki¹⁰. Au cours du XX^{ème} siècle, cela s'est soldé bien souvent par un rapport textuel entre des auteurs singuliers, tel le fameux essai de Marguerite Yourcenar sur Mishima Yukio¹¹, ne touchant au demeurant qu'un public de connaisseurs relativement limité en France. Mais depuis les années 80,

⁸ Tanigawa Nagaru, *La mélancolie de Haruhi Suzumiya*, Vol. I, Paris: Hachette, 2009 ; *Suzumiya Haruhi no yūutsu* [La Mélancolie de Suzumiya Haruhi], Vol. 1–11, Tōkyō: Kadokawa Shoten, 2003–2011.

⁹ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Paris: Fernand Nathan ; Bruxelles, Éditions Labor, Coll. « Dossiers media », 1986.

¹⁰ Michaël Ferrier (dir.), *La tentation de la France, la tentation du Japon: regards croisés*, Arles: Éditions Philippe Picquier, 2003 ; Michaël Ferrier, *Japon: la barrière des rencontres*, Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2009 ; Katō Shūichi *Histoire de la littérature japonaise, Volume III – L'époque moderne*, Paris: Fayard, Coll. Intertextes, 1986 ; Chris Reyns-Chikuma, *Images du Japon en France et Ailleurs – Entre Japonisme et Multiculturalisme*, Paris: L'Harmattan, 2005.

¹¹ Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, in *Essais et Mémoires*, Paris: Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 195–272.

l'augmentation exponentielle des traductions d'ouvrages japonais dans l'Hexagone a considérablement renforcé la circulation et la réception de la littérature de l'archipel¹². Après une « première vague » avant-guerre, puis une « seconde » dans les années 60 autour des « trois grands auteurs canoniques de la littérature japonaise moderne [...], Kawabata, Mishima et Tanizaki¹³ », la troisième génération de traducteurs français et l'audace de la maison d'édition de Philippe Picquier ont entraîné une déferlante d'importations, caractérisée par une grande variété de genre, une liberté sans précédent de traduire « de tout », de retraduire même, et ce, avec une vitesse de publication décuplée¹⁴. Le catalogue des œuvres nippones en France s'est alors considérablement étoffé, présentant aux côtés des écrivains classiques la jeunesse contemporaine et les bestsellers, de Wataya Risa à Hirano Keiichirō, en passant par Murakami Haruki. En 1993, déjà, le nombre de romans originaires du Japon et traduits sur l'année (1,6 %) se rapprochait sensiblement de ceux hispanophones (3,4 %) ¹⁵. Selon Anne Bayard-Sakai, traductrice et chercheuse française, l'une des raisons de cet engouement serait le changement de nature des lecteurs lié à la globalisation : ces derniers ne peuvent plus être restreints ou ciblés uniquement comme des « lecteurs de littérature japonaise¹⁶ ».

Au sein de cette troisième vague, il est nécessaire de considérer l'impact important sur le lectorat français provenant de l'influence et du succès du manga sur la jeunesse du pays de Victor Hugo. Suite à, et épaulée par la diffusion des séries d'animations japonaises dans deux programmes télévisés, *RécréA2* (1978–1988) et le *Club Dorothée* (1987–1997), la traduction des mangas a gagné, graduellement, une

¹² Georges Gottlieb, 'Jalons pour une histoire des traductions françaises du roman japonais moderne au XXe siècle' in *France-Asie. Un siècle d'échanges littéraires*, Muriel Détrie (éd.), Paris : Librairie-Éditeur You Feng, 2001, pp. 69–91 ; Corinne Quentin (mod.), 'Les coulisses de la traduction', Table Ronde avec Anne Bayard-Sakai et al. in *La tentation de la France, la tentation du Japon : regards croisés*, Michaël Ferrier (dir.), Arles : Éditions Philippe Picquier, pp. 204–205 ; Sakai, 'Une page se tourne...', pp. 233–243.

¹³ Propos d'Anne Bayard-Sakai in Quentin (mod.), 'Les coulisses de la traduction...', pp. 204–205.

¹⁴ Ibidem ; Maxime Rovere, 'Philippe Picquier, le chercheur d'or', entretien avec Philippe Picquier, *Le Magazine Littéraire*, n° 517, mars 2012, pp. 86–87.

¹⁵ Gottlieb, 'Jalons pour une histoire...', p. 90.

¹⁶ Propos d'Anne Bayard-Sakai in Quentin (mod.), 'Les coulisses de la traduction...', p. 211.

place centrale dans les librairies françaises¹⁷. Leur boom commercial au début du XXI^{ème} siècle a propulsé la France, aux côtés de l'Italie, au rang de premier marché d'exportation pour la bandedessinée japonaise. Le chercheur Jean-Marie Bouissou en révèle l'étendue: en 2008, les mangas ont atteint près de 37 % des ventes du 9^{ème} Art dans l'Hexagone¹⁸. S'ils concernaient la jeunesse italienne à l'origine, les propos du sociologue Marco Pellittericonviennent tout autant au contexte français, lorsque celui-ci concluait que les productions culturelles japonaises « ont contribué à développer l'émerveillement et la sensibilité culturelle et émotionnelle d'au moins deux générations d'enfants » en France¹⁹. En conséquence, l'abondance de nouvelles images entraîne un déplacement et une transformation des stéréotypes sur l'archipel auprès du public français, bousculant jusqu'à la création littéraire locale²⁰. Cela se traduit notamment par le passage de la vision orientaliste et archaïque – tel le fantasme érotique de la femme obéissante véhiculé depuis *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti (1887)²¹, – aux clichés de la société contemporaine, avec ses travailleurs alcoolisés, robotiques ou sexuellement dépravés²², nourris par les écrits récents tel *Stupeur et Tremblements* d'Amélie Nothomb (1999)²³. Indéniablement, l'exotisme n'en est pas moins présent. Quoiqu'il en soit, en raison de sa popularité phénoménale en France, le manga participe pleinement à l'enthousiasme actuel pour le domaine littéraire

¹⁷ Jean-Marie Bouissou, *Manga, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise* [Nouvelle édition mise à jour et corrigée], Arles: Éditions Philippe Picquier, 2012, p. 12.

¹⁸ Ibid., pp. 11 et 140.

¹⁹ Marco Pellitteri, 'Mass Trans-Culture from East to West, and Back', *The Japanese Journal of Animation Studies*, Vol. 5, Issue 1A (6), printemps 2004, pp. 19–26. Ma traduction. Or indications contraires, les traductions sont de mon fait.

²⁰ Michaël Ferrier, 'La tentation du Japon chez les écrivains français' in *La tentation de la France, la tentation du Japon: regards croisés*, Michaël Ferrier (dir.), Arles: Éditions Philippe Picquier, 2003, pp. 49–53.

²¹ Ōkubo Takaki, 'Loti ou l'exotisme trahi' in *La tentation de la France, la tentation du Japon: regards croisés*, Michaël Ferrier (dir.), Arles: Éditions Philippe Picquier, 2003, pp. 59–70.

²² Ferrier, 'La tentation du Japon chez les écrivains français'..., p. 53.

²³ Fujimoto De Chavanès Edwige, 'Furansu ni okerunihongendai bungaku – Akutagawa Ryūnosukekara Yves Simon made' [La réception de la littérature japonaise contemporaine en France – d'Akutagawa Ryūnosuke à Yves Simon] in *Ibunkarikai no shiza: sekaikara mita nihon, nihonkara mita sekai* [Image and Reality: How the World Sees Japan, How Japanesees the World], Kojima Takayuki et Komatsu Shinjirō (éds.), Tōkyō: Tōkyō Daigaku Shuppankai, 2003, p. 271.

japonais – au sens le plus large – et est devenu l'avant-garde transculturelle des exportations nipponnes dans l'Hexagone, aux côtés des bestsellers, tel le romancier Murakami Haruki. Notons, par ailleurs, que la bandedessinée de l'archipel peut tout autant s'enorgueillir de favoriser et populariser la lecture des écrivains classiques auprès du jeune public français – ainsi, *Botchan*, de Natsume Sōseki, fut introduit via une version manga réalisée par Taniguchi Jirō et Sekikawa Natsuo²⁴.

De toutes les œuvres japonaises traduites récemment, la quasi-absence de *light novels* suscite l'étonnement. Puisque le lectorat et le marché des livres de l'Hexagone s'avèrent être favorablement réceptifs aux mangas et à un certain nombre d'écrivains, nous pouvons nous interroger de droit sur la ou les raisons des difficultés rencontrées par ces séries romanesques atypiques. Si nous trouvons la trace des premières tentatives d'introduction à la fin des années 90²⁵, les éditeurs français pionniers ont eu toutes les peines du monde à imposer les *light novels* dans les rayons des libraires jusqu'à la seconde vague de traductions menées par Ofelbe. En 2013, on ne comptait encore que seulement une vingtaine de titres parvenus en France, et une étude plus minutieuse de ces derniers révèle bien vite l'illusion d'une telle estimation. Le nombre de *light novels* en France n'est qu'une goutte d'eau dans l'océan au miroir de la production nipponne, et un regard dans un des guides et hit-parades japonais suffit pour se rendre compte de notre retard colossal²⁶. Outre que certaines publications ne soient, en réalité, que des novellisations de mangas populaires, d'autres doivent être considérées comme des *one shots*, et non des séries (*Le chevalier d'Éon*, *Love & Destroy*...) ²⁷. Toutefois, ce sont les interruptions de traductions qui sont remarquablement étonnantes. Entre autres : *Guin Saga*, écrite par Kurimoto Kaoru et forte de 130 volumes, a été arrêtée dès le cinquième tome, en 2007 ; *Les Chroniques d'Arslân* de Yoshiki Tanaka, mises en hiatus après le premier ; celles de Mori Hiroshi, *The skycrawlers*, et de Yumemakura Baku, *L'épée de l'empereur*, avant

²⁴ Taniguchi Jirō et Sekikawa Natsuo, *Au temps de botchan* [Botchan no jidai], Paris: Le Seuil, 2002–2006.

²⁵ Mizuno Ryō, *Chroniques de la Guerre de Lodoss: La dame de Falis*, Paris: Delcourt, 1996 ; Katsura Masakazu, *Zetman*, Paris: Ed. Tonkam, 1997 ; Tomita Sukehiro, Katsura Masakazu, *Le roman de Video Girl*, Paris: Ed. Tonkam, 1999.

²⁶ Enomoto Aki, *Raito noberusai kyō! Bukkugaido-shōnenkei*, [Les meilleurs *light novels* ! Guide des séries shōnen], Tōkyō: NTT Shuppan, 2009.

²⁷ Hamazaki Tatsuya et Katsura Masakazu, *Love & Destroy*, Paris: Ed. Tonkam, 2006 ; Ubukata Tō, *Le chevalier d'Éon*, Paris: Calmann-Lévy/Kaze, 2008.

leurs troisièmes²⁸. Plus surprenant encore, la série à succès international de Tanigawa Nagaru, *Suzumiya Haruhi no yūtsu*, n'eut le temps de voir paraître que son premier volume, en 2009, avant d'être irrémédiablement mise de côté par son éditeur, Hachette. Les rares séries arrivées à terme font office d'exceptions: la publication de 2007 à 2010 de l'œuvre de Ono Fuyumi, *Les Douze Royaumes*, la reprise par Calmann-Lévy/Kazedes *Chroniques de la Guerre de Lodoss* de Mizuno Ryō, et *Library Wars* de Arikawa Hiro – malgré un hiatus de près de cinq ans²⁹. À première vue, le bilan de cette première vague de traductions de light novels paraît plus que mitigé.

Le light novel, du Japon à la France

Afin de mieux appréhender les tenants et aboutissants de l'apparente instabilité dégagée par la première vague de traductions en France, il est nécessaire de retourner à la définition même de l'objet problématique, le light novel. Son nom, évoquant une certaine facilité de lecture et son format de poche (A6), s'est répandu et imposé sur l'internet des années 2000, sans véritable description préalable³⁰. Il tire son origine d'une succession de jalons importants et d'hybridations, de l'histoire de la littérature jeunesse locale³¹ aux traductions des grandes œuvres étrangères de *fantasy* – le romancier irlandais Clive Staples Lewis en 1966, l'anglais John Ronald Reuel Tolkien en 1972, l'américaine Ursula Kroeber Le Guin en 1976³². L'élément déclencheur de l'apparition

²⁸ Kurimoto Kaoru, *Guin Saga*, Vols. 1–5, [Publication interrompue], Paris: Fleuve noir, 2006–2007 ; Yoshiki Tanaka, *Les Chroniques d'Arslân*, Vol. 1, [Publication interrompue], Paris: Calmann-Lévy/Kaze, 2008 ; Mori Hiroshi, *The Sky Crawlers*, Vols. 1–2 [Publication interrompue], Grenoble: Glénat, 2010–2011 ; Yumemakura Baku, *L'épée de l'empereur*, Vols. 1–2, [Publication interrompue], Grenoble: Glénat, 2010–2011.

²⁹ Ono Fuyumi, *Les Douze Royaumes*, Vols. 1–12, Toulouse: Ed. Milan, 2007–2010 ; Mizuno Ryō, *Chroniques de la Guerre de Lodoss*, Vols. 1–4, Paris: Calmann-Lévy/Kaze, 2006–2009 ; Arikawa Hiro, *Library Wars*, Vols. 1–4, Glénat, 2010–2016.

³⁰ Enomoto, *Raitonoberubungakuron...* [Essai sur les Light Novels], pp. 20–23.

³¹ Ōhashi Takayuki, *Raito noberukaramitashōjō/ shōnenshōsetsushi: gendainihon no monogatari bunka wo minaosu tame ni* [The History of Entertainment for Young Adulthoods and the Consideration about Characters: Rethink about Modern Japanese Culture of Studies], Tōkyō: Kasama Shoin, 2014. La datation des origines des light novels prête à débat, et l'étude d'Ōhashi remet en question la théorie actuelle de premières traces dans les années 70.

³² Enomoto, *Raitonoberubungakuron...* [Essai sur les Light Novels], p. 14.

des *proto-light novels*³³ fut l'immense succès de la fantasy médiévale dans les années 80-90, dû à la création de jeux japonais se réappropriant cet imaginaire (*Dragon Quest*, *Final Fantasy*...), inspirant alors quantité de récits romanesques et marquant un tournant dans l'imagination de l'archipel³⁴. Lesséries populaires issues de cette vague, telles les *Chroniques de la Guerre de Lodoss* (1988) et *Slayers* de Kanzaki Hajime (1990), ont donné corps à ce nouveau style de roman. La multiplication des labels d'éditeurs et la diversification des genres, afin de satisfaire un lectorat grandissant, ont finalement entraîné le véritable boom du light novel dans les années 2000. Ce marché attractif et conséquent³⁵ s'est alors inscrit, au même titre que le manga, dans la stratégie commerciale du *média-mix* japonais, consistant en la production de formes médiatiques dérivées d'une œuvre, de la bande dessinée au roman, en passant par les jeux vidéo, l'animation ou encore la musique³⁶. Leurs fréquentes interactions avec ces différentes sphères de créations culturelles les distinguent d'une écriture romanesque classique et montrent, selon Anne Bayard-Sakai, « à quel point la littérature japonaise est réceptive à la transformation », tant pour « le monde éditorial que pour les auteurs et le lectorat³⁷ ».

Majoritairement présentées comme des séries romanesques, les lights novels possèdent un certain nombre de caractéristiques propres, communes et plus complexes qu'il n'y paraît³⁸: un rythme de lecture facilitée et un vocabulaire propice aux adolescents et jeunes adultes, une focalisation sur les dialogues et des paragraphes courts, la présence d'illustrations internes de style manga, et une tendance à mettre en avant

³³ Ibid. pp. 20–21. Enomoto utilise l'expression *raitonoberutekina mono*, que nous traduisons ici par *proto-light novels*, afin de désigner les lights novels précédant l'apparition du terme générique dans les années 2000.

³⁴ Ibid., pp. 18–20.

³⁵ En 2007, il s'élevait à 91 milliards de yens et a vu la parution de 260 nouveaux volumes, au rythme de 21 par mois (ibid., p. 172).

³⁶ Ibid., pp. 185–186.

³⁷ Bayard-Sakai et Rovere (dir.), 'La littérature japonaise...', p. 57.

³⁸ Parmi les études dédiées aux caractéristiques des lights novels, nous pouvons mentionner celles d'Enomoto (*Raitonoberu...*) et d'Ōhashi, (*Raitonoberukara*) ; Maynard Senko K., *Raitonoberuhyōgenron: kaiwa, sōzō, asobi no discourse no kōsatsu* [Fluid Orality in the Discourse of Japanese Popular Culture], Tōkyō: Meijishoin, 2012 ; Ichiyonagi Hirotaka et Kume Yoriko (éds), *Raitonoberukenkyūjōsetsu* [Introduction à la Recherche sur les Light Novels], Tōkyō: Seikyūsha, 4ème édition, 2013 ; Ichiyonagi Hirotaka et Kume Yoriko (éds), *Raitonoberustudies* [Light Novels Studies], Tōkyō: Seikyūsha, 2013 ; Tōkyō: Kasama Shoin, 2014.

les personnages et leurs émotions au détriment de l'histoire ou d'une recherche stylistique. Ils s'inscrivent pleinement dans ce que la chercheuse allemande Jaqueline Berndt nomme le *mangaesque*, défini comme suit:

« It points to collaborative creativity, codification and mediation, an aesthetic emphasis on fantasy rather than realism and impacts rather than messages, further, an astonishingly precise depiction of emotions and intimate relationships, often at the expense of allegorical and metaphorical thinking³⁹ ».

Cherchant à faciliter l'identification aux personnages, le light novel se confère un véritable rôle d'ouvrage de divertissement. Mais si bon nombre de ces séries se contentent de suivre les conventions de cette catégorie, cela n'empêche en rien certains choix originaux selon les auteurs. Ainsi, *Library Wars*, dont l'écrivain a ouvertement réclamé l'appartenance à ce style, a été publiée sous format relié et sans illustrations internes, permettant de toucher un lectorat plus large, plus adulte⁴⁰. Et son contenu n'en est pas moins singulier et complexe: cette série romanesque s'inscrit dans le *placere et docere* aristotélicien et entraîne son lectorat dans une dystopie au statut d'héritière de *Fahrenheit 451*⁴¹. De nos jours, la variété des genres et des variables propres aux séries fait, de l'élaboration d'une définition générale correspondant à l'ensemble des créations une véritable gageure. Enomoto en vient donc à invoquer comme le « plus petit dénominateur commun » le public visé – collégiens et lycéens –, quand bien même il reconnaît que les light novels évoluent avec leurs lecteurs, suggérant qu'il touche dorénavant aussi les étudiants et les jeunes adultes⁴².

À l'évidence, le trio manga-animation-light novel pourrait sembler être une opportunité commerciale intéressante dans un pays comme la France, les deux premiers éléments de ce triptyque étant déjà bien

³⁹ Jaqueline Berndt, 'Facing the Nuclear Issue in a "Mangaesque" Way. The *Barefoot Gen* Anime', *Cinergie*, n° 2, 2012, pp. 158–159; <http://www.cinergie.it/?p=1840> (accès 29.06.2016).

⁴⁰ Enomoto, *Raitonoberubungakuron...* [Essai sur les Light Novels], p. 54.

⁴¹ Maxime Danesin, *La Censure, de Fahrenheit 451 à Library Wars*, Mémoire de Master II en Lettres Modernes, [unpublished], Tours: Université François-Rabelais, 2011.

⁴² Enomoto, *Raitonoberubungakuron...* [Essai sur les Light Novels], pp. 9–50 ; Bayard-Sakai et Rovere (dir.), 'La littérature japonaise...', p. 57.

accueillis⁴³. Néanmoins, malgré la présence d'une forte communauté de fans de culture populaire japonaise, les échecs de traductions répétés démontrent que le marché français est resté fragile jusqu'aux premières sorties des titres licenciés par Ofelbe, en mars 2015. Parmi les maisons d'édition qui ont pris le risque d'introduire ce genre de romans dans l'Hexagone, certaines proposaient déjà un catalogue de mangas (Tonkam, Glénat...): elles n'étaient donc pas à leur coup d'essai en la matière de traductions de productions culturelles nippones. L'une d'entre elles, Hachette, a mené une stratégie commerciale qui s'avère être particulièrement révélatrice des difficultés rencontrées par la première vague de traductions. Suite à la tentative ratée de la publication de *Trinity Blood* de Yoshida Sunao⁴⁴, arrêtée après deux volumes traduits sur douze, cet éditeur français a décidé d'importer dans sa collection jeunesse la série populaire *Suzumiya Haruhi no yūutsude* Tanigawa Nagaru et illustrée par Itō Noiji. À l'origine, celle-ci possède onze volumes, publiés au Japon par Kadokawa Shoten de 2003 à 2011. Adaptée à la fois sous formats d'animation (2006) et de manga (2004) selon les codes du média-mix⁴⁵, forte d'une communauté francophone de fans déjà établie⁴⁶, cette série était, en toute logique, censée représenter une valeur sûre de réussite commerciale dans l'Hexagone. Toutefois, la publication a été arrêtée dès la sortie du premier volume, en raison de ses faibles ventes⁴⁷. Mais, à bien des égards, les raisons de cet échec retentissant ne se limitent pas à un manque de lecteurs.

⁴³ Jean-Marie Bouissou, *Manga, Histoire...*, pp. 11 et 140 ; Marco Pellitteri, *The Dragon and the Dazzle, Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination – A European Perspective*, Latina: Tunué, 2010.

⁴⁴ Yoshida Sunao, *Trinity Blood*, Vols 1–2 [Publication interrompue], Paris: Hachette, 2008.

⁴⁵ Kawasaki Takuto et Ikura Yoshiyuki, 'Raito noberu wa tajiūsakuhinsekai no yume wo miruka?' [Les personnages de light novels rêvent-ils d'un monde d'ouvrages multiples?] in *Raitonoberukenkyūjosetsu* [Introduction à la Recherche sur les Light Novels], Ichinyanagi Hirota et Kume Yoriko (éds), Tōkyō: Seikyūsha, 2013, pp. 27–30.

⁴⁶ L'existence d'une communauté francophone de fans est établie depuis au moins 2007, via la création du site internetwww.haruhi.fr, c'est-à-dire seulement un an après l'adaptation animée au Japon de *Suzumiya Haruhi* (2006), et avant l'acquisition française de la licence de la version animée par Kazé (2008) et des traductions du manga et du light novel (2009). Une association loi 1901, intitulée « Brigade SOS Francophone », était d'ailleurs créée quelques mois avant la sortie de ces deux derniers médias. Brigade SOS Francophone, 'Historique': <http://www.brigade-sos.fr/qui-sommes-nous/historique/> (accès 31.08.2016).

⁴⁷ Au contraire, sa traduction américaine, débütée en 2009 par Little, Brown Books for Young Readers – qui appartient au groupe Hachette – est allée jusqu'à son terme (2013).

Le cas symbolique de *Suzumiya Haruhi*

Précisons que la terminologie de « light novel » n'a été utilisée officiellement par les éditeurs français qu'à partir de la seconde vague de traductions, soit plus de cinq ans après l'arrivée sur le marché de *Suzumiya Haruhi*. En 2009, seules les communautés de fans connaissaient ce terme grâce à la circulation des informations sur internet. Les light novels publiés en France l'ont été dans des collections jeunesse, positionnés sur les étagères des libraires destinées aux jeunes adolescents et, soulignons-le, séparés des sections dédiées aux mangas. C'est-à-dire qu'ils ont été considérés moins comme des séries romanesques mangaesques, aux fortes interactions avec la culture populaire japonaise, que comme de simples romanes jeunesse lambdas. Dans une interview pour un des sites principaux de fans de *Suzumiya Haruhi*, Cécile Térouanne, directrice éditoriale de la collection jeunesse chez Hachette, affirme ainsi qu'ils avaient choisi intentionnellement de cibler les adolescents de plus de 12 ans, sans pour autant viser les lycéens⁴⁸. Mais la distribution de ces romans parmi les sections juvéniles, qui plus est aux côtés d'ouvrages sans lien direct avec la culture populaire japonaise, tend à naturellement aliéner les lecteurs plus âgés, notamment les membres de la communauté de fans qui attendaient depuis plusieurs années sa traduction officielle en France. L'absence de prise en compte, au niveau éditorial, de l'écart temporel entre sa réception au Japon, sur internet, puis en France, dénote le choix de privilégier un public-cible nouveau, au détriment des fans de la première heure. La séparation effective, physique, entre les light novels traduits en France et les mangas, est indéniablement volontaire et stratégique. Sceptique « sur le fait que le lecteur de manga viendra chez le roman », Cécile Térouanne insiste dans son interview sur l'absence « de démonstration que le lectorat du manga soit le même que le lectorat du roman »⁴⁹. Cette déclaration surprenante tend à ignorer les tenants et les aboutissants de la stratégie commerciale du média-mix au Japon, et la théorie du philosophe japonais Azuma Hiroki sur la « consommation des

⁴⁸ Cécile Térouanne, Nautawi (Interviewer), 'L'interview avec l'éditeur': http://yuki.haruhi.fr/index.php/L%27interview_avec_l%27%C3%A9diteur (accès 29.06.2016). Le site en question, sous format wiki, est régi par le portail francophone sur *SuzumiyaHaruhi* (<http://haruhi.fr>).

⁴⁹ Ibidem.

bases de données » par les otakus et centrée sur les personnages considérés comme des « éléments d'attraction⁵⁰ ».

« Les individus qui ressentent une attirance pour un personnage particulier collectionnent tous les produits en rapport avec ce personnage. Du point de vue des producteurs, ce qui décidera du succès ou de l'échec d'un projet ne sera par la qualité du support (manga, dessiné animé ou jeu) dans lequel apparaît ce personnage: ce sera la faculté du dessin ou des mises en scène du personnage à faire naître cette attente, cette attraction, chez le consommateur⁵¹ ».

Or, l'influence de l'écriture mangaesque sur cette catégorie de romans contemporains est avérée par Azuma⁵². Quant à la série *Suzumiya Haruhi*, celle-ci est considérée comme un parangon des réussites stratégiques du média-mix⁵³. La position éditoriale de Hachette, c'est-à-dire la séparation entre le lectorat du roman et celui du manga – et donc *in fine* de la sphère des fans de la culture populaire japonaise – condamnait inévitablement l'éclosion, en France, du triptyque manga-animation-light novels tel que les japonais l'avait mise en place.

Dans son interview, Cécile Téroouanne ajoute:

« Je pense qu'on ne peut pas du tout se baser sur ce que font les japonais. Je pense que pour un éditeur de manga, ça a du sens de prendre en compte ce qui se fait au Japon. Mais pour un éditeur de romans, on est vraiment dans un laboratoire, on est un peu pionnier, il y a quelque chose à créer, il y a un public à trouver⁵⁴ ».

En effet, Hachette a, en publiant *Suzumiya Haruhi*, tenté une expérience: toucher un lectorat nouveau, plus important, au prix d'une diminution nette de la part du livre issue de la culture populaire japonaise. Le titre fut transformé en *Haruhi fait sa crise*, la raison invoquée par le groupe éditorial étant que le terme de « mélancolie » (*yūutsu*) est « anti-vendeur », voir « anti-flirt » et reviendrait donc à « fusill[er] le livre à l'avance⁵⁵ ». Ce choix allait à l'encontre de la traduction de la version manga, *La mélancolie de Haruhi*, chez l'éditeur

⁵⁰ Azuma Hiroki, *Génération Otaku, les enfants de la postmodernité*, Paris: Hachette, 2008.

⁵¹ Ibid, p. 80.

⁵² Ibid, pp. 90–95.

⁵³ Kawasaki Takuto et Ikura Yoshiyuki, 'Raitonoberu...', pp. 27–30.

⁵⁴ Téroouanne, 'L'interview avec l'éditeur...', n.p.

⁵⁵ Ibidem.

français Pika⁵⁶, alors prévu au 1^{er} juillet 2009, c'est-à-dire un mois avant la date de sortie officielle du roman (19 août). Et ce, malgré une collaboration étroite lors de la campagne promotionnelle des deux médiums⁵⁷. Cécile Térouanne justifie cette différence du fait que ses confrères de Pika touchent « un public déjà informé avec tout un “buzz” autour de ça ⁵⁸ ». Réalisées par ItōNoiji, les illustrations mangaesques intercalées dans le roman furent supprimées et la couverture originale « réinterprétée » selon l'édition américaine⁵⁹. Le personnage principal, emblème de la série, est alors passé d'une représentation au premier plan à une vague silhouette noire, perdue au milieu d'un arrière-plan neutre rouge vif. La phase de républication révèle que si Cécile Térouanne a fait part de son étonnement vis-à-vis de ce choix graphique et qu'une version conforme à la couverture japonaise était en préparation, le choix de l'éditeur s'est tout de même porté sur la seconde, plus amène de déconnecter l'ouvrage de son aspect mangaesque⁶⁰. En conséquence, malgré la qualité de la traduction de Guillaume Didier, il ne serait pas exagéré de constater que Hachette a, presque, éradiqué du livre ses caractéristiques paratextuelles propres aux light novels et le rattachant à la sphère de la culture populaire japonaise. Si une négociation entre Hachette et la communauté de fans a permis un retour au titre original de la série⁶¹, l'échec commercial n'a pas pu être évité. Dans un format 135x200, l'ouvrage, au prix de 14 euros – plus de deux fois l'équivalent en yen –, ne parvint à charmer le lectorat visé, et la traduction fut arrêtée.

Serait-ce imputable à la communauté de fans qui, déçue des modifications du contenu japonais, n'aurait pas assez acheté⁶²? Aux lecteurs français et ses attentes? Ou bien la faute réside-t-elle dans les

⁵⁶ Tanigawa Nagaru et Tsunago Gaku, *La mélancolie de Haruhi Suzumiya*, Vols. 1–15 [En cours], Boulogne: Pika édition, 2009–2015 ; *Suzumiya Haruhi no yūutsu* [La Mélancolie de Suzumiya Haruhi], Vols. 1–20, Tōkyō: Kadokawa Shoten, 2006–2013. Il s'agit de la seconde adaptation en manga, la première datant de 2004 par Mizuno Makoto.

⁵⁷ Térouanne, 'L'interview avec l'éditeur...', n.p.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem. L'édition américaine propose deux couvertures, la première réinterprétée, l'autre conforme à l'originale.

⁶⁰ Ibidem ; Kabu (Champ de Navet), 'Hachette suspend le roman Haruhi Suzumiya', 2010: <http://champdenavet.free.fr/index.php?post/2010/02/11/Hachette-suspend-le-roman-Haruhi-Suzumiya> (accès 29.06.2016).

⁶¹ Kabu (Champ de Navet), 'Hachette suspend...', n.p.

⁶² Ibidem. L'auteur de l'article révèle un conflit interne entre les « fans » sur la situation.

choix éditoriaux de Hachette qui, rappelons-le, a osé s'inscrire parmi les rares pionniers français à prendre le risque d'introduire les light novels ? S'il nous paraît vain et contraire à notre rôle de mettre au pilori les uns ou les autres, il n'empêche que la stratégie visant à adapter l'objet exogène au marché national, au prix d'une dénaturalisation, et cibler un lectorat différent et inexploré, sans s'appuyer sur la base existante, a été contre-productive, allant à l'encontre des avantages conférés par le média-mix japonais, une des clefs de voûte de la culture populaire contemporaine de l'archipel. L'introduction des light novels comme des romans jeunesse lambda, séparés des sphères de manga et d'animation, l'absence de la terminologie adéquate, les hésitations entre un titre « vendeur » et l'original, au risque de perdre la cohérence avec les autres médiums, toutes ces expérimentations ont, à l'évidence, précipité l'échec de l'œuvre de Tanigawa Nagarusur le marché français. Quant à la suppression des illustrations mangaesques et au changement radical de couverture couplé à la minimalisation du personnage de Suzumiya Haruhi, cela est revenu à saboter la puissance commerciale d'éléments reconnus pour attirer l'attention et créer de fortes réactions émotionnelles entre les lecteurs et les protagonistes⁶³. Surtout, ces modifications freinent l'imaginaire du lectorat français, et dans le cas précis de *Suzumiya Haruhi*, l'extension de ses connaissances visuelles et culturelles du quotidien scolaire japonais. En somme, ces choix éditoriaux ont pour conséquence une altération importante de la réception, en France, de cet ouvrage, de la culture populaire japonaise contemporaine et de ses productions. Et ce faisant, le lectorat français se retrouve enfermé dans un cadre national, les empêchant, de fait, de participer au partage et à la circulation d'une œuvre dans un réseau culturel global.

Quid du précédent avec les mangas ?

Indéniablement, le cas de *Suzumiya Haruhi* en France soulève des interrogations sur les méthodes d'importations d'éléments exogènes dans nos librairies. L'auteur et l'illustrateur étaient-ils au courant de tels changements ? Peut-on considérer qu'il s'agissait là de décisions stratégiques irrespectueuses envers leurs autorités, étant donné qu'elles ont affecté le contenu de l'ouvrage, son appartenance à la catégorie des light novels, en un mot, son originalité ? Les difficultés rencontrées et

⁶³ Enomoto, *Raitonoberubungakuron...* [Essai sur les Light Novels], pp. 75–76.

les choix éditoriaux sont-ils spécifiques à la réception française ? Si nous nous penchons sur de possibles précédents, l'arrivée des mangas en France, dans les années 90, éclaire singulièrement la gestion de la première vague de traductions des light novels. Dans son ouvrage de référence, *Manga, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, l'historien Jean-Marie Bouissou rappelle les réactions violentes et brutales qui se firent entendre face à la popularité de ces créations auprès de la jeunesse française :

« Les amoureux du Japon traditionnel y voyaient un furoncle hideux qui défigurait le beau pays de leurs rêves. Ségolène Royal en tête, des personnalités dénonçaient la dangerosité des séries nippones et du manga, censés véhiculer de mauvaises idées que les adolescents n'auraient jamais eues sans leur influence néfaste⁶⁴ ».

Aux condamnations pour atteinte grave à la morale et aux incompréhensions des « parents et éducateurs », le *Monde diplomatique* ajoutait, en 1996, la publication d'une diatribe au vitriol de Pascal Lardellier⁶⁵. Appelant à une véritable résistance, ce dernier désignait alors les mangas comme un danger pour la société, une attaque contre le « patrimoine culturel européen » et un risque colossal pour l'avenir de la bande dessinée française⁶⁶. Ainsi, les critiques françaises⁶⁷ mêlaient intérêts nationaux, défense d'une certaine morale et éducation, et le problème sous-jacent d'une remise en question, par les mangas et les animés, de la vision encore dominante à l'époque d'un Japon fantasmé et stéréotypé, mélange d'un japonisme à la *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti et la perception de Roland Barthes dans *l'Empire des signes*. En parallèle des réactions épidermiques de certains critiques déclinologues, Bouissou souligne un point essentiel sur les stratégies éditoriales, véritable écho à l'introduction des light novels. Lors de la traduction du manga *Akira*, en 1990, « afin de ne pas brusquer les lecteurs, [l'éditeur français] Glénat avait colorisé et retourné les planches [du manga] pour que la lecture se fasse de gauche à droite⁶⁸ ».

⁶⁴ Jean-Marie Bouissou, *Manga, Histoire...*, p. 12.

⁶⁵ Pascal Lardellier, 'Ce que nous disent les mangas', *Le Monde diplomatique*, décembre 1996, p. 29.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Sur les critiques et les polémiques lors de la réception des mangas et des animés en France, voir aussi: Marco Pellitteri, *The Dragon and the Dazzle...*, pp. 341–355.

⁶⁸ Jean-Marie Bouissou, *Manga, Histoire...*, p. 11.

Ce système d'édition « à la française⁶⁹ », synonyme d'adaptation aux codes occidentaux au prix d'une dé-japonisation partielle de l'ouvrage, devait baisser les risques de rejets par le lectorat et les censeurs s'occupant des publications jeunesse. D'autant plus qu'il y avait un public à trouver dans les librairies – malgré l'influence des séries d'animations à la télévision. C'était, à l'époque, une stratégie prudente pour des pionniers et devint, de fait, l'attitude dominante pour les six années suivant la publication d'*Akira*: Bouissou recense qu'à cette date, « à peine une vingtaine de séries étaient traduites ou en cours de traduction, toutes éditées » de cette manière⁷⁰.

Si l'on s'appuie sur l'expérience des mangas en France, la façon dont le groupe Hachette a géré l'affaire *Suzumiya Haruhi* ne paraît plus surprenante. L'importation sur le marché français de productions culturelles étrangères, qui plus est capables de concurrencer celles endogènes, a pu sembler suffisamment risquée pour que les éditeurs de la première vague de traductions de light novels redoublent de précautions et altèrent les contenus originaux. Ces maisons d'édition possédant aussi des collections de manga, elles n'étaient ni inexpérimentées dans le domaine de la culture populaire japonaise, ni ignorantes de l'histoire de sa réception. En chat échaudé, Hachette a donc tenté l'expérimentation; elle ne fut pas la seule. Calmann-Lévy/Kaze a modifié l'intégralité de la couverture du roman *Le chevalier d'Éon*, passant d'une représentation mangaesque des personnages à une couverture noire au décor à motif végétal. De même, les éditions Milan ont remplacé celle du roman *Les Gardiens de l'esprit sacré* de Uehashi Nahoko⁷¹, premier et seul volume traduit de la série *Moribito Shirizu*, par une illustration de Thomas Ehretsmann, dessinateur et auteur de bande dessinée. À l'opposé de la légèreté inhérente aux effets de pinceau de l'originale, la réinterprétation française dénote, avec son arrière-plan stéréotypé, les kimonos et les traits bien trop réalistes des deux personnages, un orientalisme criant et une utilisation commerciale de l'exotisme toujours d'actualité au XXI^{ème} siècle. En 2010, le groupe Glénat, pourtant fort d'une longue expérience dans le domaine des mangas, s'est lancé dans la danse en traduisant notamment la série populaire *Library Wars* de Arikawa Hiro, composée

⁶⁹ Ibidem. Il est important de noter que l'adaptation du sens de lecture n'est, toutefois, pas spécifique au marché français, relevant plutôt d'une attitude occidentale de domestication.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Uehashi Nahoko, *Les Gardiens de l'esprit sacré*, Toulouse: Éd. Milan, 2011.

de quatre volumes et véritable succès du média-mix au Japon. L'éditeur publie le manga la même année, les deux premiers tomes sortant quelques mois avant le roman. Mais, tout comme pour ses prédécesseurs, un simple détour dans les rayons des libraires suffisait pour voir les light novels annoncés comme des romans jeunesse et séparés de leur contrepartie dessinée. Preuve des difficultés rencontrées, la publication a été mise en hiatus après le troisième volume, en 2011. À la perte de l'effet du média-mix, s'est ajoutée une absence criante de communications avec les lecteurs, Glénat annonçant puis repoussant continuellement la sortie du quatrième tome sans raison apparente ni réponse aux interrogations du lectorat visible jusqu'au site internet de l'éditeur. Ce n'est que récemment, en mars 2016, que *Library Wars* a vu la parution de son dernier volume, un geste commercial on ne peut plus opportun puisqu'il s'inscrit à l'aube du second mouvement de traductions de light novels, porté par Ofelbe.

Des difficultés inhérentes au domaine littéraire français ?

Pourtant, ces difficultés d'implantations sont-elles réellement le seul fait d'une faible vente ou de choix éditoriaux à l'encontre du média-mix ? Ne peut-on voir en filigrane des problèmes inhérents au marché français ? L'un des éléments clefs pour répondre à cela pourrait se trouver du côté de la classification des light novels sous le terme de *paralittérature* dans l'Hexagone, *id est*, selon le *Dictionnaire Culturel en langue française*, « l'ensemble des productions textuelles sans finalité utilitaire et que la société ne considère pas comme de la "littérature" valorisée en tant qu'objet esthétique reconnu⁷² ». Une définition on ne peut plus vague qui, si l'on en croit le chercheur Marc Angenot, est à l'image d'un grave problème dans les études littéraires: le rejet d'une immense majorité de son objet de recherche « naturel » en raison de critères peu clairs ou arbitraires⁷³. La notion de « littérature » étant, elle-même, confuse, variant selon la géographie, la culture et l'époque⁷⁴, il est bien difficile d'ériger la définition susmentionnée en vérité universelle ou nationale intemporelle. D'autant plus que le

⁷² Nous faisons référence ici au concept tel qu'il est défini dans le *Dictionnaire Culturel en langue française*, Alain Rey (dir.), Paris: Dictionnaires Le Robert, 2005.

⁷³ Marc Angenot, *Les dehors de la littérature: du roman populaire à la science-fiction*, Paris: H. Champion, Coll. Unichamp-essentiel, 2013, pp. 7–8.

⁷⁴ William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVII^e–XX^e siècle*, Paris: Éditions de Minuit, Coll. Paradoxe, 2005, pp. 14–16.

critique japonais Azuma considère que les light novels se dégagent de l'antagonisme traditionnel entre grande littérature et littérature populaire:

« Les romans Otaku actuels n'appartiennent plus aux catégories "littérature pure" ou "de distraction" mais fonctionnent selon des principes plus proches des dessins animés, des jeux électroniques ou de l'illustration, et sont consommés sur un marché très voisin de ces productions⁷⁵ ».

La position médiane des light novels participe à l'effacement progressif de la frontière entre ces deux classifications érigées par les académiciens et les cercles littéraires à une époque où la littérature populaire marquée plus une « réalité sociale » qu'une « étiquette littéraire⁷⁶ ». Et en tant que littérature de masse vendue à des millions d'exemplaires, ces romans japonais sont exposés aux préjugés habituels, tel « le lieu commun qui consiste à penser que la qualité d'un livre est inversement proportionnelle à son succès⁷⁷ ». Quant à les discréditer dans leur ensemble – comme ce fut le cas dans le passé pour les mangas – cela reviendrait à nier toute complexité et singularité à une variété romanesque entière. Cela serait aller bien vite en besogne et une preuve de méconnaissance de titres consacrés pour leurs originalités, au nombre desquels nous pouvons retrouver *Library Wars*, qui a obtenu le Seiun Award 2008, équivalent japonais du prix Hugo aux États-Unis⁷⁸, ou bien encore *Spice & Wolf* de Hasekura Isuna⁷⁹, light novel d'auteur selon Enomoto⁸⁰ et récit mêlant économie et fantasy dans un simulacre de monde médiéval européen.

⁷⁵ Azuma, *Génération Otaku...*, p. 94.

⁷⁶ Cécile Sakai, *Histoire de la littérature populaire japonaise: faits et perspectives (1900-1980)*, Paris: l'Harmattan, 1987, pp. 14–15.

⁷⁷ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, avec la collaboration de Franck Evrard, [2^{ème} édition augmentée], Paris: Bordas, 2008, p. 12.

⁷⁸ Créé en 1953 et décerné annuellement lors de la *World Science Fiction Convention* aux États-Unis, le prix Hugo est considéré comme le plus prestigieux pour les œuvres anglophones. Quant au prix Seiun, celui-ci est attribué depuis 1970 aux auteurs de science-fiction lors de la Convention Japonaise de Science-fiction (*Nihon SF Takai*). Sa particularité est que, contrairement à son homologue américain, le Seiun Award possède aussi deux catégories étrangères (roman et histoire courte).

⁷⁹ Hasekura Isuna, *Spice & Wolf*, Vols. 1–17, Tōkyō: ASCII MEDIA WORKS Inc., Dengeki Bunko, 2006–2011.

⁸⁰ Enomoto, *Raitonoberubungakuron...* [Essai sur les Light Novels], pp. 166–168.

Au-delà des débats d'étiquetages, ces séries romanesques aux codes mangaesques et multi-genres font indéniablement partie du domaine littéraire au sens large, et marquent la tendance contemporaine de la littérature japonaise de faire de la dimension ludique un élément central⁸¹. Et la vision occidentale et moderne de l'autorité littéraire, entendue comme combinaison du triptyque originalité-esthétique-éthique⁸², peine à s'accorder à la nature postmoderne et mangaesque de light novels simplifiés dans un média-mix défiant à la fois la notion d'auteur et la distinction entre œuvre originale et simulacres⁸³.

« Le résultat est qu'à présent, ce n'est plus l'histoire qui donne naissance à des personnages mais les personnages qui donnent naissance à l'histoire à travers divers jeux, objets, etc. Dans ce contexte ce n'est plus la qualité du récit qui prime mais la force d'attraction des personnages⁸⁴ ».

En résultent une création culturelle et une forme narrative aux antipodes de la doxa moderne et autotélique de la littérature qui a dominé le domaine des lettres au XX^{ème} siècle en France. Voilà la recherche du beau et le mythe de l'auteur destitués au profit des protagonistes, des émotions et du « réalisme des mangas et des dessins animés⁸⁵ ». Cela a de quoi donner du fuel aux thèses déclinologiques qui condamnent ouvertement les mutations de la littérature au second millénaire⁸⁶. Au regard d'une France qui revendique la paternité de la modernité⁸⁷, d'un pays dont « la littérature joue un rôle capital dans la conscience [qu'il] prend [de lui-même] et de sa civilisation⁸⁸ », d'une terre où la littérature canonique est institutionnalisée au détriment du reste, « exclu du champ de la légitimité⁸⁹ », il est alors peu dire qu'y introduire la catégorie des light novels représente un défi conséquent et

⁸¹ Sakai, 'Une page se tourne...', pp. 237–238.

⁸² Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris: Gallimard, Coll. « Folio Essais », pp. 377–379.

⁸³ Azuma, *Génération Otaku...*, pp. 100–101.

⁸⁴ Ibid., p. 82.

⁸⁵ Ibid., p. 95.

⁸⁶ Dominique Viart, 'Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature: arguments et enjeux des discours de la fin' in *Fins de la littérature. Tome I: Esthétiques et discours de la fin*, Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), Paris: Armand Colin, Coll. Recherches, 2012, pp. 9–33.

⁸⁷ Marc Gontard, *Écrire la crise...*, pp. 9 et 18–19.

⁸⁸ Propos d'Ernst Robert Curtius, cités in William Marx, *La Haine de la littérature*, Paris: Éditions de Minuit, 2015, pp. 160–161.

⁸⁹ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature...*, p. 129.

risqué pour tout éditeur. Si la critique ne sait pas encore prononcée ouvertement sur cette nouvelle « intrusion » japonaise dans les librairies de l'Hexagone, le passif de l'institution littéraire française vis-à-vis de la littérature populaire et de l'importation de la littérature étrangère prêtent à penser que la traduction des light novels ne pouvait se faire sans accroc. Référons-nous aux propos d'Anne Bayard-Sakai lors d'une table ronde intitulée « Les coulisses de la traduction », où elle souligne que la France est « fondamentalement peu demandeuse [de flux culturels] » :

« Elle exporte et diffuse – c'est une activité économique comme une autre –, mais elle est, du point de vue culturel, peu demandeuse. Si elle importe de la littérature, c'est en quelque sorte malgré elle, alors que le flux dans l'autre sens ne sera pas forcément considéré de la même manière. Il y a là une sorte de déséquilibre : [...], et cela traduit quelque chose qu'en d'autres temps on aurait peut-être appelé une forme "d'impérialisme culturel"⁹⁰ ».

Et le traducteur japonais, Nishinaga Yoshinari, de corroborer ses propos, peu après :

« La tradition française, c'est qu'il importe peu de faire une infidélité [dans la traduction], si elle est élégante. On n'a pas besoin d'être entièrement fidèle à l'œuvre, il faut que l'ouvrage soit réussi en français, et c'est une forme "d'impérialisme culturel" [...] »⁹¹.

Des auteurs reconnus, comme Tanizaki Jun'ichirō, ont subi cette tradition française⁹². Ainsi, un des ouvrages de ce dernier, *Kagi*, vit sa première traduction, en 1963, paraître dans la collection Folio sous le titre de *La Confession impudique*, donnant une tournure érotique inattendue à son paratexte⁹³. En 1998, pour une retraduction publiée dans le deuxième tome de la Pléiade Tanizaki, Anne Bayard-Sakai se chargeait de lui « redonne[r] son nom, [...] *La Clef* »⁹⁴. Mais c'était sans compter sur une énième édition de la collection Folio qui additionna au nouveau titre l'ancienne traduction, placée en sous-titre et couplée à une photographie « impudique » et « exotique » sans rapport

⁹⁰ Quentin (mod.), 'Les coulisses de la traduction...', p. 208.

⁹¹ Ibid., p. 220.

⁹² Oura Yasusuke, 'Midaranakokuhaku – Nichifutsuhonyakujijō no ichidanmen' [La Confession impudique – Un échantillon de la situation des traductions franco-japonaises], in *Nichifutsukōkan no kindai: bungaku, bijutsu, ongaku = Modernité des empathies franco-japonaises: littérature, art, musique*, Usami Hitoshi (éd.), Kyōto: Kyōto Daigaku Gakujutsu Shuppankai, 2006, pp. 97–100.

⁹³ Ibid., p. 99.

⁹⁴ Quentin (mod.), 'Les coulisses de la traduction...', p. 204.

direct avec le contenu du roman⁹⁵. Une fois encore, le paratexte de l'œuvre s'est retrouvé considérablement altéré. À ce propos, ironisant sur le fait que pareille adaptation n'est non pas du XIX^{ème} siècle mais bien de 2003, le chercheur japonais OuraYasusuke concluait en rappelant qu'à l'ère de la globalisation, l'exotisme, comme atout commercial, continue de subsister⁹⁶. Cela n'est pas sans faire écho à la tentative de modification du titre original de *Suzumiya Haruhi* ou la réinterprétation de la couverture du roman *Les Gardiens de l'esprit sacré*.

In fine, les conséquences de notre tradition de traduction et réception sont tout à fait évidentes à la fois dans le système d'édition des mangas « à la française » dans les années 90 et, lors de la première vague de lights novels, à travers l'éradication de certains éléments synonymes de leurs appartenances à la culture populaire japonaise (paratexte, illustrations mangesques...).

Conclusion

Si nous devons tirer un bilan de la première vague de traductions des lights novels en France, allant de la fin des années 90 à la création d'Ofelbe, celui-ci serait bien mitigé. Malgré l'engouement pour la littérature et culture populaire japonaise dans l'Hexagone, nous avons là une peinture assez représentative des difficultés rencontrées par ces séries romanesques en France. À la décharge des éditeurs-pionniers, le contexte français est loin d'être une promenade de santé puisque l'opposition entre populaire et canonique reste un sujet sensible et arbitraire dans le domaine littéraire, et l'introduction de créations exogènes concurrençant celles endogènes ouvre la porte aux vives critiques des déclinologues et des discours aux tendances orientalistes. Mais il est indéniable de constater la contre-productivité d'une stratégie commerciale visant à conquérir un lectorat nouveau en dé-catégorisant les light novels, en supprimant un pan mangasque de l'œuvre originale, tout en ne profitant pas des avantages inhérents au média-mix et à l'existence d'une base forte de lecteurs de manga. Nous regretterons toutefois que ces énièmes cas d'adaptations au marché local ne se départissent pas d'une utilisation de l'exotisme comme atout commercial et d'une certaine tradition « d'impérialisme culturel » allant

⁹⁵ Oura Yasusuke, 'Midarana kokuhaku...' [La Confession impudique...], p. 100.

⁹⁶ Ibidem.

à l'encontre du respect littéraire dû à l'ouvrage traduit. Cela donne à s'interroger sur l'éthique à avoir dans les domaines de la traduction et de l'édition en France, à l'heure de la globalisation. Si le traducteur est traître malgré lui, jusqu'à quel point l'éditeur et la culture réceptive peuvent-ils l'être ?

En somme, la première vague de traductions a été exactement à l'image des propos de Cécile Téroüanne: une expérimentation. Et sa plus grande réussite reste d'avoir ouvert la voie à la création d'une maison d'édition spécialisée, Ofelbe, véritable pionnier en la matière, et la sortie en mars 2015 de deux poids lourds chez les light novels, *Spice & Wolf* de Hasekura Isuna et *Sword Art Online* de Kawahara Reki⁹⁷. Tout un symbole de cette seconde phase de publications: la jeune maison d'édition française a adopté les principes du média-mix japonais en choisissant des œuvres populaires publiées aussi en manga chez leur partenaire, l'éditeur Ototo, afin de toucher les lectorats des deux médiums. Autre stratégie, bien accueillie par la communauté de fans et les critiques: la publication de deux tomes en un seul volume, sans suppression des illustrations et couvertures originales, pour un prix de 19,90 euros – limitant le coût pour des lecteurs adolescents. L'altération est ainsi minime, quand bien même le format final s'éloigne de l'intérêt des *bunkobons* japonais, ces petits livres en A6 à prix réduit et facilement transportable. Les éditions Ofelbe montrent une véritable prise de conscience des enseignements de la première vague de traductions en France – et à l'étranger⁹⁸. En deux ans d'existence, ils ont déjà lancé trois séries renommées, les deux sus-citées et *Log Horizon* de Tōno Mamare⁹⁹, acquis et annoncé trois licences supplémentaires à paraître prochainement. Deux d'entre elles, *Dan Machi, la légende des Familias* et *Durarara !!* sortiront dans une nouvelle collection, baptisée « light novel », moins focalisée sur la fantasy, et vouée à mettre en avant la diversité des genres de ce pan de la culture populaire japonaise.

⁹⁷ Hasekura Isuna, *Spice & Wolf*, Vol. 1, illust. Ayakura Jū, Chennevières-sur-Marne: Ofelbe, 2015 ; Kawahara Reki, *Sword Art Online*, Vol. I, illust. Abec, Chennevières-sur-Marne: Ofelbe, 2015.

⁹⁸ Il est notable que la traduction américaine de *Spice & Wolf* chez Yen Press avait proposé un premier volume avec une couverture représentant une version réaliste du personnage principal. Face aux plaintes de la communauté de fans, l'éditeur a finalement opté pour deux versions, une altérée et une originale, comme pour le cas de Suzumiya Haruhi.

⁹⁹ Tōno Mamare, *Log Horizon*, Vol. I, illust. Hara Kazuhiro, Chennevières-sur-Marne: Ofelbe, 2015.

Au contraire de ses prédécesseurs, l'éditeur français a réussi à conquérir et fidéliser un lectorat, dernière pièce jusqu'alors manquante pour proclamer l'aube des light novels en France. La réussite commerciale est au rendez-vous: les ventes touchent un public plus large que les lecteurs de manga et ont dépassé les 10 000 exemplaires¹⁰⁰. Il aura fallu, pour cela, la prise de risques, les échecs et les expérimentations des pionniers de la première vague. Dorénavant, les questions d'une ouverture du marché demeurent. Doit-on s'attendre, à l'image du boom des mangas au début du XXI^{ème} siècle, à la création d'autres maisons d'édition spécialisées dans l'Hexagone ? À un respect plus constant de la stratégie du média-mix, tout comme des caractéristiques originales et exogènes de ces œuvres ? Ces prochaines années seront cruciales et participeront peut-être, à force d'influence, au développement de créations mangaesques dans le domaine romanesque français.

¹⁰⁰ Louis-Baptiste Huchez, Direct Matin (Interv.), 'Les light novels japonais à la conquête de la France', *Direct Matin*, 23 mars 2016: <http://www.directmatin.fr/livres/2016-03-23/les-light-novels-japonais-la-conquete-de-la-france-725708> (accès: 29.06.2016).