**Le rakugo et Henry Black (Conférence à Paris)**

Le *rakugo* est l’art de conter. C’est l’art de décrire plusieurs personnes par le biais d’une seule. Le conteur est agenouillé sur un coussin que l’on appelle *zabuton* et reproduit les voix et actions des personnages de l’histoire. Il utilise peu d’accessoires. Seulement un chiffon appelé *tenugui* et un éventail. Le *tenugui* peut devenir un portefeuille, un couvre-chef, ou un mouchoir. L’éventail peut lui devenir une pipe, une épée, des baguettes, ou bien la rame d’un bateau.

Les histoires classiques du répertoire rakugo trouvent leur origine dans les paraboles bouddhistes et autres collections de récits telles que *Nihon ryoiki* and *reiiki.* Celles-ci contenaient des thèmes qui se retrouvent maintenant dans le *rakugo*, tels que le renard déguisé ou le crâne humain qui revient à la vie. D’autres influences incluent les prédications des moines bouddhistes et les histoires guerrières que les conteurs du seizième siècle racontaient aux chefs militaires régionaux, les *daimyo*.

Une fois que ces formes de narration furent appropriées par des laïques, elles commencèrent à évoluer en tant qu’une forme de récit de divertissement complètement séculaire. Ce qui est clair c’est que l’avènement de personnes interprétant des histoires pour un auditoire de manière régulière indique l’émergence d’une forme d’art populaire pour le grand public.

Les histoires de *rakugo* ont une structure qui inclut un prologue, le corps du récit, et une chute que l’on appelle l’*ochi.* L’*ochi* doit fournir une sorte de catharsis ou relâchement pour les auditeurs. Il doit faire rire, même si la partie principale de l’histoire a pu émouvoir. Un nombre d’artifices sont aussi employés pour atteindre cet objectif. Ce sont principalement la pause ou moment de silence appelé *ma*. Ces interruptions sont insérées à des points cruciaux de la narration pour produire un effet particulier.

Pour devenir un conteur professionnel *rakugoka*, douze années de formation sont nécessaires avant d’atteindre le statut de *shin’uchi* lors d’une cérémonie spéciale.

Le répertoire classique inclut : des histoires au sujet de personnes des vieux quartiers chauds ; des récits dans lesquelles le personnage central part en voyage (parfois au paradis ou en enfer) et rencontre toutes sortes d’animaux étranges ou de situations amusantes ; des histoires sur des voleurs ineptes; des contes sur des samouraïs stupides ou des prêtres bouddhistes.

Les personnages typiques sont *tonosama* (le seigneur), *danna* (le maître de maison), *wakadanna* (le jeune maître de maison), *taikomochi* (l’homme de divertissement), *oiran* (la courtisane). Une bonne partie du répertoire rakugo se paye la tête des figures d’autorité et fait preuve d’un humour assez terre-à-terre. Ceci est bien  démontré par les intitulés de ces histoires: « Le gardien paresseux des bains publics », « L’apprivoisement du fantôme », «La supercherie du superstitieux de la maison de thé », « Le chien illettré », « Le long sous-vêtement », pour n’en citer que quelques uns.

Les théâtres *rakugo* sont appelés *yose*. De nos jours, à Tokyo, il n’y a plus que trois grands établissements de ce genre environ.

L’âge d’or du *rakugo* fut la période Meiji. Cette période est souvent associée avec l’ouverture du Japon à l’influence occidentale. Elle est synonyme du règne de l’Empereur Meiji qui s’étendit de dix-huit cent soixante-huit (1868) à dix-neuf cent douze (1912). Il y a plusieurs raisons pour la popularité du *rakugo* durant ces années. La cause principale est que c’était une forme de divertissement peu onéreuse et accessible aux gens ordinaires. Une fois que nous entrons dans la période Meiji, nous quittons l’âge du samouraï. En dix-huit cent soixante-huit (1868), les samouraïs furent en effet définitivement abolis en tant que classe. Dès lors, le Japon se modernise. L’alphabétisation et l’industrialisation s’accentuent, un parlement et une constitution sont établis sur le modèle européen, et la lutte pour le droit de vote des femmes qui entrent sur le marché du travail s’organise.

Cette période fut un temps durant lequel un nouveau gouvernement civil chercha à répliquer de façon sélective les monarchies constitutionnelles d’Europe. Les politiciens et intellectuels japonais se tournèrent vers l’Angleterre, la France, l’Allemagne et les Etats Unis pour trouver leur inspiration. Le slogan du gouvernement à l’époque fut : « civilisation et ouverture». Bien sûr, chacun avait une interprétation différente de ce que ‘civilisé et éclairé’ voulait dire. Les gens en vogue adoptèrent toutes sortes de modes occidentales, y compris la tenue vestimentaire, la coupe de cheveux, et même l’habitude de manger du bœuf. Le programme de réformes du gouvernement inclut la promotion d’une nouvelle constitution, la construction de bâtiments en briques de style occidental dans le centre de Tokyo ainsi que son aménagement sur la base des plans du Baron Haussmann pour la restauration du centre de Paris sous Napoléon.

 Compte tenu de cette occidentalisation et modernisation, comment quelque chose d’aussi fondamentalement` japonais que le rakugo a t’il pu donc survivre et prospérer ? Et bien, au plus haut de sa popularité pendant la période Meiji, en particulier durant les années dix-huit cent quatre-vingt et dix-huit cent quatre-vingt-dix (1880s–1890s), le rakugo jouit d’un statut sans précédent en tant que forme de divertissement. Dans les théâtres *yose*, les gens ordinaires pouvaient apprécier conteurs, acrobates et musiciens. L’entrée était bien moins chère que pour le kabuki. En dix-neuf cent cinq (1905), l’Ecossais Francis McCullagh de visite au Japon fut si impressionné par la prévalence de cette forme de divertissement qu’il nota dans son journal intime que les conteurs rakugo étaient « aussi nombreux que populaires. » Il écrivit aussi que les *yose* étaient aussi répandus dans les villes et villages japonais que les pubs en Irlande.

Dans les *yose*, le divertissement était principalement centré sur les conteurs. Ces conteurs, les *rakugoka*, étaient de vraies célébrités.

A partir de la période Meiji, le rakugo était généralement reconnu par le gouvernement et ses adeptes comme ayant une fonction éducative envers la population. Même les apprentis venant de la campagne qui travaillaient à Tokyo étaient emmenés au *yose* pour y apprendre les usages du monde. Au delà du divertissement, les conteurs ont donc accompli une fonction sociale très importante. Bien que la majorité des témoignages sur le rakugo le caractérise comme un art pour le peuple ordinaire, la prévalence des *yose*, les témoignages selon lesquels des intellectuels tels que Fukuzawa Yukichi assistèrent à des représentations, ainsi que la reconnaissance par des écrivains comme Natsume Sōseki que le *rakugo* influença son œuvre, attestent de sa très large popularité durant ces années.

A cette époque, certains conteurs clairvoyants et innovants adaptèrent des histoires occidentales, restant ainsi fidèles à la coutume de s’inspirer de l’Occident. Le guide de cette nouvelle tendance fut San’yutei Enchō. Ses histoires étaient principalement empruntées d’auteurs tels que Guy de Maupassant. Enchō traduit et adapta la nouvelle de Maupassant *Un Parricide* dans *Oyagoroshi*, ainsi que *La Tosca* de Victorien Sardou et le roman *Hard Cash* de Charles Reade.

Mais il y eut un autre rakugoka japonais qui surpassa Enchō dans ses adaptations d’histoires occidentales. Permettez-moi de vous présenter un des conteurs réformistes japonais les plus populaires de tous les temps. Son nom de scène fut Kairakutei Burakku. Il est né en tant qu’Henry Black à Adelaïde, une petite ville britannique du sud de l’Australie en dix-huit cent cinquante-huit (1858). Comme c’était à l’époque une colonie britannique, il était donc citoyen britannique au moment de sa naissance.

Après la naissance d’Henry, en dix-huit cent soixante-cinq (1865), la famille Black déménagea à Yokohama près de Tokyo. Son père, John Black, devint en effet l’éditeur-en-chef du journal publié en anglais, le *Japan Herald*. En dix-huit cent quatre-vingt-six (1886), Henry commença sa carrière de conteur en donnant sa première représentation d’une histoire feuilleton sur scène et en la publiant sous la forme d’un livre. Pendant sa carrière, Henry Black produisit beaucoup d’histoires originales, interpréta des rôles de kabuki, et aida à la production des premiers vinyles fabriqués au Japon. Il pratiqua l’hypnotisme et eut même à un certain moment son propre groupe de music de style occidental. Il devint aussi citoyen japonais. Il fut un Japonais d’origine britannique, né en Australie, extrêmement talentueux.

Mais comment quelqu’un avec une origine étrangère si flagrante ait pu jouer dans les théâtres du Japon dans les années dix-huit cent quatre-vingt (1880s) ? La réponse tient du fait qu’il vécut au Japon à une période de bouleversements sociaux sans précédent, à un temps durant lequel la population fut très ouverte à toute sorte de nouveauté.

Entre mai et novembre dix-huit cent soixante-dix-neuf (1879), à la requête de plusieurs sociétés pro-démocratie, John and Henry Black s’adressèrent à un certain nombre de meetings publics à Tokyo et dans ses environs sur des sujets concernant la manière de gouverner et le système législatif. Henry Black avait alors vingt ans. Leur première intervention fut un discours à une rencontre du Kun’yūsha à Yūrakuchō le premier (1) juin, au cours de laquelle ils se sont exprimés sur la théorie des droits de l’homme (*minkenron*). Leurs sujets ultérieurs inclurent les avantages et désavantages du système pénitentiaire, Napoléon, la fermeture du quartier de prostitution Yoshiwara, les effets négatifs de l’ouverture du Japon, les procédures criminelles, la prévention contre le cholera, l’importance d’un jury au tribunal, la façon de gouverner (*seitai ron*), le jugement sur la base de témoignage (*shōko saiban no setsu*), et les relations entre le peuple et le gouvernement (*jinmin to seifu no kankei*). Ces sujets constituèrent des thèmes clés qu’Henry Black inclura plus tard dans ses histoires.

L’intérêt des Japonais envers Napoléon, par exemple, découla de leur curiosité à l’égard de l’expérimentation européenne de diverses formes de gouvernement et codes pénaux, ainsi que du désir du gouvernement japonais de surimposer un style Parisien à l’aménagement des grands boulevards de Tokyo. Louis-Napoléon Bonaparte était en effet devenu président de la France en dix-huit cent cinquante et un (1851), puis empereur l’année suivante en tant que Napoléon trois (III).

La capacité de Black à parler japonais attira l’attention de rakugoka professionnels qui l’invitèrent à s’adresser à des *yose.* Un de ceux-ci fut Shōrin Hakuen, un éminent adepte du style didactique *kōdan*, qui lui enseigna l’art de conter. Une des premières représentations d’Henry Black eut lieu en décembre dix-huit cent soixante-dix-huit (1878) au théâtre Tomitake dans la fameuse rue des théâtres Bashamichi à Yokohama. Pour cette occasion, il raconta l’histoire de Jeanne d’Arc et de l’exile du promu au trône d’Ecosse, Charles Edward Stuart. La mythologie entourant Charles Edward et Jeanne d’Arc, deux héros nationalistes, n’était pas sans intérêt pour le public japonais. La quête d’une identité nationale faisait déjà partie intégrale de leur recherche de la modernité. Ces histoires servaient aussi de mises en garde contre la menace coloniale britannique, dont les prouesses militaires étant en partie dues à leur disposition philosophique. Le choix de Jeanne d’Arc et de Charles Edward Stuart suggèrent donc qu’Henry Black était particulièrement sensible à l’idéalisme nationaliste des états-nations européens du dix-neuvième siècle, auxquels beaucoup de Japonais eux-mêmes aspiraient.

On voit donc ainsi comment Henry acquit plusieurs des qualités qu’il démontrera tout au long de sa carriere de conteur : une aise et une assurance à s’exprimer dans la langue japonaise en public, une connaissance des affaires nationales et internationales ainsi que des cultures occidentales et japonaises, et un talent pour choisir des thèmes qui avaient de l’intérêt pour le public japonais. S’ajoute à cela sa particularité en tant que narrateur d’ascendance européenne.

Henry Black avait vingt-sept ans (27) quand en dix-huit cent quatre-vingt-six (1886) il cessa d’enseigner l’anglais à plein temps et donna sa première représentation théâtrale de son histoire feuilleton *Kusaba no Tsuyu* (Dew by the Graveside/La rosée du cimetière). Ceci était une adaptation du roman *Flower and Weed* par l’auteur britannique Mary Braddon. A l’époque, Tokyo avait alors deux cent trente (230) *yose* et le *rakugo* était une des formes de divertissement les plus accessible et répandue.

Henry s’associa officiellement avec la compagnie San’yū en septembre dix-huit cent quatre-vingt-dix (1890) à l’âge de trente et un ans (31). En mars dix-huit cent quatre-vingt-onze (1891), il prit le nom de scène Kairakutei Burakku après avoir atteint le statut de *shin’uchi* (maître-conteur) dans la compagnie. Henry affirma que ce furent les membres San’yūha qui voulaient qu’il joignît leur compagnie parce qu’ ‘un *rakugoka* occidental était insolite’ (*seiyōjin no rakugoka wa mezurashii*). Les membres les plus gradés de la compagnie virent en cet étranger qu’était Black le potentiel pour innover le répertoire *rakugo*.

Les articles de journaux montrent que l’origine étrangère de Black le rendit très vite un objet de curiosité. Lorsqu’il devint Kairakutei Burakku, l’édition du vingt-quatre (24) mars dix-huit cent quatre-vingt-onze (1891) du *Yamato shinbun* le décrivit ainsi : « l’Anglais Black et sa couleur de cheveux différente promu au rang de *rakugoka*. »

Les *rakugoka* extrêmement populaires, Black inclus, pouvaient se représenter dans plusieurs *yose* durant la même journée. Les conducteurs de pousse-pousse les attendaient à l’extérieur du *yose* pour les emmener à leur prochaine représentation le plus vite possible.

Bien que la plupart des *rakugoka* se représentaient assis sur un *zabuton* avec leurs jambes repliées sous eux-mêmes, des illustrations de Black durant cette période indiquent qu’il contait aussi assis sur une chaise, derrière une petite table sur laquelle se tenait un verre et une carafe d’eau.

Black allait vite devenir un éminent *rakugoka*,adaptant beaucoup d’histoires d’origine étrangère. Dès dix-neuf cent un (1901), il affirma ainsi ‘avoir traduit en japonais pas moins de quatorze romans anglais’. Sa capacité à traduire de l’anglais au japonais lui permit d’utiliser des genres littéraires populaires tels que le roman policier ou le fantastique. Comme la fin des chapitres de ces genres laisse souvent le lecteur en suspend, cela se prêtait tout particulièrement à la méthode de Black de raconter des histoires en plusieurs épisodes durant plusieurs jours. Mary Braddon était une romancière parmi bon nombre d’auteurs à sensation d’origine britannique, française et américaine durant l’ère Victorienne qui furent traduits et popularisés au Japon durant la décennie précédant l’accession de Black au statut de *shin’uchi*. Au Japon, comme Amanda Seaman l’a bien remarqué, ‘l’amalgame entre la narration et la conscience sociale’ permit ainsi aux adeptes de ce genre littéraire d’utiliser de façon intelligente ‘le narratif et les ressources conceptuelles’ pour ‘décrire et critiquer la société japonaise contemporaine.’

La matière première des histoires de Black semblent avoir eu principalement une origine anglaise et française. J’ai déjà donné l’exemple de l’histoire de l’auteur anglais Mary Braddon qu’il utilisa à ses débuts. Une autre histoire de Braddon qu’il emprunta fut sa nouvelle *Her Last Appearance* écrite en dix-huit cent soixante-dix-sept (1877), qu’il adapta dans son *Eikoku Rondon gekijo no miyage* (Story from a London Theatre /Conte du théâtre de Londres) en dix-huit cent quatre-vingt-onze (1891).

Je ne serais pas surpris de découvrir que d’autres histoires de Black, particulièrement celle se déroulant à Paris, doivent leur inspiration et peut-être même leur origine à des œuvres françaises que Braddon plagia ou adapta.

Braddon a en effet souvent été accusée d’avoir plagié les travaux d’autrui, y compris ceux par des auteurs anglais et français contemporains populaires. Braddon était friande des œuvres d’Émile Zola, Gustave Flaubert et Honoré Balzac. Certains éléments suggèrent que même si elle ne plagiait pas directement ces auteurs, elle fut grandement influencée par eux.

L’adaptation d’une œuvre française que j’aime le plus est celle de *Shachū no Dokubari* (The Poison Pin in the Coach/La flêche empoisonnée du bus) écrite en dix-huit cent quatre-vingt-onze (1891). Elle fut adaptée du roman policier de Fortuné de Boisgobet, *Le crime de l’omnibus*. Dans la version originale, de Boisgobet met en scène deux héros : l’artiste Paul Freneuse et son compagnon Binos. Ce sont eux qui découvrent la raison de la mort mystérieuse d’une élégante jeune femme dans un omnibus se déplaçant vers Montmartre, entre le Jardin des Plantes et la Place Pigalle. Dans la version de Black, Okatsu est tuée dans un bus traversant Paris de nuit. En dépit de son statut social élevé, l’histoire se termine avec l’emprisonnement du businessman Monsieur Yamada du fait de sa complicité dans le meurtre de sa nièce Okatsu et de son implication dans la tentative de meurtre de sa sœur Onobu. La question du règlement approprié de la succession d’Onobu fut au cœur de *Shachū no Dokubari*. Cela reflète l’importance que la question des droits des femmes suscita dans le débat au sujet des reformes législatives.

Le choix de Black d’utiliser le roman policier lui donna l’opportunité d’illustrer les procédures judiciaires anglaises et françaises. S’appuyant sur le nouveau code civil conçu avec l’aide de Gustave Boissonade à peu près à la même époque, Black illustra comment les citoyens français étaient tous égaux en droits devant les mêmes lois. Boissonade était un savant français en droit. Il rédigea une bonne partie du code civil japonais durant la période Meiji. Le message que Black adressa donc à ses auditeurs dans son adaptation *Shachū no dokubari* était un message de changement dans la dynamique de domination entre les hommes et les femmes. Dans *La flêche empoisonnée du bus* (The Poison Pin in the Coach), le public découvre comment la loi française est appliquée à la structure familiale et aux questions de gestion du patrimoine privé, particulièrement vis-à-vis des droits de succession des femmes.

Dans cette histoire, Henry semble avoir commémoré son amant, Takamatsu Motokochi, à travers son utilisation du pseudonyme Kanō Motokichi pour le personnage central de Paul Freneuse dans la version de Boisgobet. L’année qu’il produisit *La flêche empoisonnée du bus*, Henry et Motokichi habitaient alors ensemble à Tsukiji*.*

Conformément à la tendance des fictions à sensation de donner aux lecteurs des moyens pour négocier la vie moderne, les narrations d’Henry Black contenaient beaucoup de récits sur les bienfaits de la science et de la technologie moderne permettant de résoudre les crimes. Dans *Shachū no dokubari*, quand l’étudiant des Beaux-arts Itō visite la morgue avec le propriétaire d’Okatsu pour identifier son corps, Black en profite pour informer son public sur la relation entre la médecine légale et le droit pénal. Black explique aussi que les cadavres sont employés à des fins médicales si le corps n’est pas réclamé par la famille.

Dans *Iwade Ginkō chishio no tegata* (The blood-stained hand print at the Iwade Bank/ L’emprunte de main ensanglantée à la banque Iwade), Black illustre comment la police peut très vite traquer Matashichi depuis Londres aux docks de Liverpool, une centaine de *ri* plus loin (l’équivalent de trois cent quatre-vingt treize [393] kilomètres), par le simple biais d’un télégraphe et d’un téléphone pour communiquer le profile du suspect à travers tout le pays.

*Iwade Ginkō chishio no tegata* est un bon exemple de l’utilisation de la science par Black pour résoudre un crime. Dans cette histoire, le neveu de la victime, Iwade Takejirō, résout l’affaire en comparant la trace de main ensanglantée laissée sur une feuille de papier trouvée sur la scène du crime avec la main d’un employé du service de nettoyage de la banque. Ce récit élaboré sur l’usage des empruntes digitales, qui étaient une preuve d’identité satisfaisante en Chine et au Japon en l’absence de sceaux gravés, a peut-être été inspiré des recherches du docteur Henry Faulds, un missionnaire britannique qui travaillait à l’hôpital de Tsukiji dans les années dix-huit cent quatre-vingt (1880s). Black habitait lui aussi à Tsukiji (avec Motokichi) dès dix-huit cent quatre-vingt cinq (1885). Dans un article intitulé ‘Au sujet des rides de la main’ (‘On the Skin-furrows of the Hand’) publié dans le journal scientifique britannique *Nature* en dix-huit cent quatre-vingt (1880), Faulds affirma qu’il avait été inspiré de se lancer dans ses recherches après avoir appris que les potiers japonais laissaient leurs empruntes digitales sur l’argile de leurs pots pour permettre d’identifier leur provenance. Le recours par Black aux empruntes digitales en tant qu’élément essentiel du roman policier semble avoir été une première mondiale.

La question controversée de la fermeture du quartier des prostituées de Yoshiwara à Tokyo que Black souleva dans une de ses représentations en dix-huit cent soixante-dix-neuf (1879) avait aussi été un sujet de bon nombre d’éditoriaux à l’époque. Black inclut le débat dans sa narration *Eikoku Rondon gekijō miyage* de dix-huit cent quatre-vingt-onze (1891). A travers sa discussion du comportement dissolu de l’anti-héro de l’histoire, Black remarqua le mal causé envers la famille et la société par les hommes qui dilapidaient leur argent à Yoshiwara.

Le thème des reformes législatives ainsi que des descriptions des pratiques judiciaires anglaises et françaises apparaissent souvent dans les histoires de Black. Un exemple se trouve dans son adaptation du roman de Charles Dickens, *Oliver Twist*. Il appela son adaptation *Minashigo* (The Orphan*/*L’orphelin). Dans *Minashigo*, Black reproduit l’intérêt que Dickens porte envers la criminologie dans *Oliver Twist*, dans lequel Nancy se rend au tribunal pour essayer de savoir ce qu’il est advenu d’Oliver. Dans la version de Black, la visite incognito d’Omine, le personnage japonais correspondant à Nancy, donne à Black l’occasion d’informer son auditoire du fait qu’en Angleterre le public est autorisé à assister à la mise en accusation par la police.

Le support enthousiaste de Black envers les reformes législatives basées sur les codes civils anglais et français contraste avec l’adaptation de la nouvelle de Maupassant, *Un* *Parricide*, par son mentor Sanyutei Enchō en dix-huit cent quatre-vingt-quinze (1895). Cette histoire, intitulée *Meijin Chōji* en japonais (Master Cabinet maker Chōji /Le Maître ébéniste Chōji), débute au moment où l’artisan est au sommet de son art et de sa gloire. Enchō et Maupassant tous deux racontent sa rencontre avec un couple apparemment marié qui se prend d’amitié pour Chōji et devient son mécène. Lorsque Chōji suspecte que le couple est en fait ses parents qui l’ont abandonné à sa naissance, il les supplie d’admettre la vérité. Mais quand le couple nie l’évidence, Chōji les tue dans un excès de colère. La version de Maupassant se termine abruptement, laissant ainsi aux lecteurs le choix de former leur propre jugement.

Enchō cependant consacre un temps considérable à décrire le procès et le verdict du juge. Enchō situe son histoire dans la période Edo, avant l’époque Meiji. Contrairement à Black qui préfère un cadre contemporain, ce choix de placer l’histoire dans l’avant Meiji lui donne un sens nostalgique. Cela avait pour but de plaire à ceux qui voulaient inclure la morale japonaise dans l’établissement de nouvelles lois. La relation inégale mais symbiotique entre Chōji et le juge samouraï leur permet de jouer leur rôle vis-à-vis l’un de l’autre comme si cela était l’ordre naturel des choses. La scène où Chōji se présente devant le juge est radicalement différente de celle racontée par Black dans *Minashigo*. Alors que Black place l’accent sur le droit de tout citoyen d’avoir accès à la justice et sur l’égalité de tous devant la loi, Enchō lui décrit dans les moindres details le dialogue entre les protagonistes pour ainsi mettre en relief la différence de statut entre l’humble accusé Chōji et le juge samouraï qui est aussi bienveillant que condescendent. Les illustrations accompagnant chaque histoire confirment aussi ces différences. Dans *Minashigo*, le voyou Seikichi et le juge sont assis face-à-face. Seikichi a même ses mains placées sur la barre et ses yeux au niveau de ceux du juge. Par contraste, dans les illustrations de *Meijin Chōji*, l’accusé est agenouillé, ses yeux sont détournés et sa tête baissée alors que le juge est assis, en dessus, sur une estrade confortable en tatami.

Parmi les autres œuvres d’Henry publiées cette année là figure *Aube à la rivière* (*Dawn at the River* /*Nagare no Akatsuki*), qui apparut dans le *Yamato Shinbun* de janvier à mars. Il s’agissait d’une histoire romantique mais tragique mettent en scène un aristocrate français, le baron Sawanabe, qui fuit la France durant la révolution. L’histoire contient des éléments qui rappellent le professeur de français Charles Darnay dans le roman de Dickens, *A Tale of Two Cities*, qui est centré sur les personnages de deux vrais frères jumeaux, l’un bon, l’autre dissolu.

Outre *La flêche empoisonnée du bus* (*The Poisoned Pin in the Coach*) et *Aube à la rivière* (*Dawn at the River*), l’éditeur Sanyusha publia aussi *La fille aux roses* (*The Rose Girl /Bara musume*) en dix-huit cent quatre-vingt-onze (1891). Il s’agissait d’un roman policier se déroulant à Paris dont le sujet est un complot d’assassinat contre le prince héritier français. L’anarchiste Ohana projette de se déguiser en fleuriste pour attirer le prince dans un piège et l’assassiner à l’aide de gaz mortel. Lorsque le chef de la police de Paris, Kanamachi Shō, apprend que le scientifique et opposant politique Nishinō Takeshi est entré sur le territoire avec l’intention d’assassiner le prince héritier, il place l’inspecteur Ōmura en charge de l’enquête.

Avant tout, en entremêlant avec habileté humour et suspense, les nouvelles d’Henry donnèrent les moyens à ses auditeurs et à ses lecteurs de survivre durant une époque de réformes et d’évolution rapide de la société.

Les histoires d’Henry gagnèrent aussi un vaste public au travers des livres et des journaux. Ses livres étaient publiés dans un format sténographique appelé *sokkibon* en japonais. La sténographie arriva au Japon en dix-huit cent quatre-vingt-quatre (1884). Cela bouleversa le monde de la publication au Japon. Le *rakugo* en fut pour beaucoup. La sténographie était utilisée au début pour prendre note des débats dans le parlement tout nouvellement constitué, le Diet. Mais les éditeurs de livres et de journaux adaptèrent très vite cette technique à la publication en masse de récits par des *rakugoka* populaires sous la forme de *sokkibons* (livres sténographiques). Leur coût peu élevé, grâce à l’emploi de papier de moindre qualité, ajouté à la prévalence des bibliothèques de prêt, permit ainsi d’atteindre les masses.

Le premier de ces livres sténographiques raconta l’histoire de fantôme de San’yūtei Enchō, *Botan* *dōrō* (La lanterne pivoine/ The Peony Lantern). Ce livre fut si populaire que cinq autres *sokkibons* des histoires d’Enchō furent publiées l’année suivante.

Les *sokkibons* se vendirent bien. Bien qu’ils ne fissent pas figure de grande littérature, beaucoup de romanciers et d’éditeurs envièrent leur succès. Peu de *sokkibons* ont survécu dû à la piètre qualité du papier et au manque de considération à leur égard. Mais leur moindre coût leur permit d’être lus en masse. Leur attrait tenait aussi du fait qu’ils étaient écrits dans un language simple. En fait, les *sokkibons* ont servi de ‘littérature de base pour les populations à peine lettrées, et ont donc aidé les efforts de l’état envers l’alphabétisation.’ Ces développements représentèrent une diversification des médias par lesquels les idées de conteurs tels que Henry Black et Enchō purent atteindre un large public.

Ceci est la raison pour laquelle *La lanterne pivoine* (The Peony Lantern) a été citée par Anne Sakai ici en France comme étant ‘le point de départ de la littérature japonaise moderne.’

A peu près au même moment où le *sokkibon* se développa, les propriétaires entrepreneurs de journaux commencèrent aussi à porter un intérêt particulier à la publication en forme de feuilleton des histoires des *rakugoka*. Le *Yamato shinbun* fut un pionnier dans cette pratique avec la publication, dès sa première édition, des épisodes de la nouvelle d’Enchō, *Matsu no misao bijin no ikiume* (La belle enterrée vivante/A Beauty Buried Alive), en dix-huit cent quatre-vingt-six (1886).

Dans les années dix-huit cent quatre-vingt (1880s), les journaux devinrent donc un autre moyen pour les *rakugoka* de toucher les masses. Beaucoup des feuilletons publiés étaient des traductions adaptées (*hon’an mono*) basées sur des œuvres françaises et anglaises, les traducteurs-interprètes donnant des noms japonais aux divers lieus et personnages. Dans certaines des histoires de Black, par exemple, les personnages traversent des ponts à Paris qui portent les noms de ponts bien-connus de Tokyo. Les personnages arrivent à la maison à Londres ou Paris et ils lisent le journal Yomiuri shinbun, boivent de la bière et discutent du type de mochis, des gâteaux de riz japonais, qu’ils mangeront pour le Nouvel An. Cela crée une mise en scène hybride, permettant ainsi aux lecteurs de s’identifier plus facilement avec les personnages.

Henry bénéficia bien sûr de cette diversification des moyens de publication par lesquels les conteurs tels que Black et Enchō atteignirent un large public. Il avait déjà une certaine affinité avec les propriétaires de journaux qu’il avait développée lorsqu’il travaillait avec son père, un éditorialiste, et durant son association avec le mouvement pour la démocratie. Beaucoup des membres de ce mouvement devinrent plus tard des éditeurs de journaux. En conséquence, entre dix-huit cent quatre-vingt-sept (1887) et dix-huit cent quatre-vingt-seize (1896), le *Yamato shinbun*, par exemple, imprima au moins quatre histoires d’Henry : *Eikoku yodan nagare no akatsuki* (Aube à la rivière/Dawn at the River), *Setsunaru tsumi* (Péché pitoyable/ Pitiful Sin), *Tsurugi no hawatari* (La lame de l’épée/ Sword Blade), and *Natsu no mushi* (Les insectes de l’été/ Summer Insects).

Cela fut aussi la période quand le français Jules Adam le rencontra. Adam était le premier secrétaire de la légation française. Il décrivit les *rakugoka* comment étant ‘une classe d’artistes curieux et remarquables,’ prenant note que les *yose* tenaient ‘une place prépondérante dans l’existence des japonais.’ En dix-huit cent quatre-vingt dix-neuf (1899), Adam écrivit un livre en français au sujet du *rakugo*, dans lequel il fit mention d’Henry. Il avait une fascination particulière pour Henry. Voici ce qu’il écrivit (et ici je retraduis en français la version anglaise de son livre) :

J’avais été hanté depuis longtemps par un désir secret de faire connaissance avec ce phénomène, ce dilettante ou ce marginal – je ne sais comment le décrire – envers lequel je nourrissais une admiration étrange mélangée à de la sympathie et de la curiosité. Je voulais lui poser des questions, l’étudier, tourner une à une les pages de sa vie, comme l’on ferait avec un livre ou autre document.

Un jour, Adam séjourna dans une auberge, dans la source thermale d’Ikaho au nord de Tokyo, où Black était resté le jour précédent. L’aubergiste étant incapable de lui dire où Black s’en était allé, Adam était très déçu. Mais quelques mois plus tard, à Kobe, Adam remarqua que Black donnait une représentation dans un théâtre de la ville.

J’entrai et eu la chance de l’entendre pour la première fois. J’étais époustouflé. La salle tremblait encore des applaudissements du public quand soudain il quitta la scène. Je me hâtai au dehors, empressé de me présenter à lui et de le féliciter, mais il était déjà parti. Sautant dans une jinrikisha, je me rendis alors à son hôtel, ayant réussi à me procurer son adresse. Hélas ! L’oiseau s’était déjà envolé. Il avait attrapé le train de minuit pour se rendre à un rendez-vous dans une importante ville du sud.

Henri était très occupé durant cette période, mais au début des années dix-huit cent quatre-vingt (1880s), il ne pouvait plus se déplacer librement à travers le pays. Le gouvernement avait en effet placé des restrictions sur les déplacements des étrangers au dehors des villes de Tokyo, Osaka et Kobe. Sa solution fut de se marier et de se faire adopter par une famille japonaise. Les archives montrent qu’en dix-huit cent quatre-vingt-treize (1893), à l’âge de trente-trois ans (33), Henry Black entreprit un mariage de convenance avec une femme japonaise, Ishii Aka. Il fut adopté dans la famille Ishii, acquérant ainsi le nom de famille Ishii. Officiellement, il devint donc Ishii Burakku. Ceci lui permit d’avoir accès à la citoyenneté japonaise. Il pouvait donc maintenant se déplacer librement à travers le Japon. Rapportant le mariage, l’édition du *Chūō shimbun* du vingt-quatre (24) mai dix-huit cent quatre-vingt-treize (1893) déclara que sa femme, Ishii Aka, fille d’Ishii Mine, avait dix-huit ans (18) et travaillait dans une confiserie. Black étant homosexuel, son mariage n’était cependant qu’une occasion pour lui d’obtenir la citoyenneté japonaise et de pouvoir se déplacer librement au Japon. En réalité, Henry continua à vivre avec son compagnon Motokichi.

Mais il y a encore un autre côté intéressant d’Henry. Il joua des rôles dans des pièces de *kabuki*. Les conteurs visitaient souvent les théâtres de *kabuki* pour observer les expressions faciales et la gestuelle des acteurs. Ils incluaient ensuite ces éléments dans leurs narrations. Il est encore coutume pour les conteurs de jouer dans des extraits de *kabuki* afin de se promouvoir envers leurs admirateurs. Henry Black joua un certain nombre de rôles. Son rôle préféré fut celui de Banjuiin Chobee, un héro samouraï. Il interpréta ce rôle pour la première fois au théâtre Haruki en septembre dix-huit cent quatre-vingt-douze (1892). Cela était sans précédent dans l’histoire du théâtre japonais. Pour ce rôle, Henry reçut des leçons par le fameux acteur Ichikawa Danjūrō, le neuvième du nom (IX). Danjūrō était un des grands réformateurs du théâtre de l’époque. La coopération entre Danjūrō et Henry était donc une rencontre d’esprits réformistes.

Ses interprétations de Banzuin Chōbei en dix-huit cent quatre-vingt-douze (1892) ne représentaient cependant pas son premier rôle *kabuki.* En dix-huit cent quatre-vingt-dix (1890), il avait déjà joué des rôles de femmes telles qu’Omiwa dans *Imoseyama* (Mont Imo et Mont Se) ainsi qu’Osato dans *Senbon zakura* (*Les mille cerisiers/* The Thousand Cherry Trees). Ces deux pièces mettaient en scène le thème de l’amour brisé et une situation où il y avait erreur sur la personne.En dix-huit cent quatre-vingt-onze (1891), il avait aussi joué Kumagai dans *Heike Monogatari*, Roshishin dans *Suikoden*, et Omura dans *Ibaraki Dōji*, *Sōzaburo no Imōto Omura.*

Ces représentations attestent d’une certain habilité à apprendre des dialogues en japonais et à les exprimer à la manière d’un natif, ainsi que d’un enthousiasme pour le théâtre et un niveau de dévotion pour le Japon qui allait bien au delà de n’importe quel autre expatrié.

Parmi ses autres accomplissements, Henry fut un des premiers à enregistrer sa voix sur les tous premiers vinyles fabriqués au Japon. En dix-neuf cent trois (1903), Henry reçut une aide financière bienvenue de Fred W. Gaisberg, un impresario et producteur de vinyles originaire des Etats Unis. Gaisberg fut le premier à fabriquer des albums à gramophone en Europe où il travailla pour The Gramophone Company qui détenait le label *His Master’s Voice.*

Les vinyles qu’il produisit inclurent un groupe composé de ‘petites femmes geisha accompagnées d’instruments européens’, ce que Gaisberg décrivit lui-même comme étant ‘la chose la plus amusante qu’il soit’, ainsi que l’Imperial Household Band et des narrations de Henry Black.

La contribution d’Henry comprit aussi une histoire qui racontait le souvenir d’un incident durant lequel, ayant particulièrement faim, il entra dans un restaurant et commanda un grand nombre de bols de nouilles. La serveuse ne lui apporta pas son repas alors qu’elle servit plusieurs autres clients qui eux mangèrent tous et s’en allèrent. Finalement, Henry fit signe de nouveau à la serveuse et exigea de savoir pourquoi il n’avait pas été servi. Sur quoi la serveuse lui répondit qu’elle pensait que puisque il avait commandé autant de bols, il voulait sans doute attendre ses amis avant de manger.

Il y a aussi une autre ‘French connection’. Henry adopta un écolier japonais nommé Seikichi. Seikichi se maria plus tard à une femme française dénommée Julie Pequignot. Elle savait jouer du shamisen et devint une chanteuse accomplie de *gidayū*, utilisant comme nom de scène le prénom Rosa. Dans ces dernières années, Henry habita à Tokyo avec Seikichi et Rosa. C’était un drôle de ménage : un Britannique né en Australie et devenu Japonais, son fils adoptif japonais et sa femme d’origine française, Rosa. Rosa était une personne extraordinaire. Elle était la fille d’un couple français, mais avait été emmenée au Japon par son oncle après la mort de ses parents.

Deux semaines seulement après le séisme gigantesque du Kantô, le premier septembre dix-neuf cent vingt-trois (1923), Henry Black s’éteignit à sa maison. Le docteur qui signa son certificat de mort détermina la cause du décès à une ‘sénilité avancée’. Sans consulter avec ses proches, sa sœur Pauline fit enterrer son corps dans le caveau familial dans le cimetière des étrangers à Yokohama. Henry Black naquit étranger, devint japonais, mais fut finalement enterré par sa sœur comme un étranger.

Si cela avait été possible, j’aurais aimé écrire sur sa tombe les mots suivants tirés de sa nouvelle *Conte du théâtre de Londres*(*Tale from a London Theatre*):

*Si vous rendez visite aux peuples blancs d’Europe, contrairement aux noirs, certains sont tellement blancs qu’ils ressemblent presque à des fantômes sous un clair de lune. Mais leur sentiments et affection sont les mêmes que ceux des Japonais. Bien que la langue, la tenue vestimentaire, la couleur des yeux ou des cheveux peuvent être différentes, tout être humain possède les mêmes sentiments et émotions.*

Henry Black était un homme extraordinaire.

Ce soir, quand vous contemplez la représentation de Stéphane, considérez-la comme une reconstitution de l’état d’esprit d’Henry Black, un homme qui aimait la vie, le Japon, et le théâtre.