



HAL
open science

Les chanbara tardifs de Hideo Gosha, entre évolutions locales d'un genre et influences d'un western en mutation

Simon Daniellou

► **To cite this version:**

Simon Daniellou. Les chanbara tardifs de Hideo Gosha, entre évolutions locales d'un genre et influences d'un western en mutation. *The Wild Bunch*, 2019, 4 (mars), pp.74-91. hal-02374393

HAL Id: hal-02374393

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-02374393>

Submitted on 10 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**“Les *chanbara* tardifs de Hideo Gosha,
entre évolutions locales d’un genre et influences
d’un western en mutation”**

par Simon Daniellou

¹ Ou « *chambara* »
selon la méthode de romanisation Hepburn.
En toute rigueur, il faudrait parler de « films de
chanbara (*chanbara eiga*) » puisque « *chanbara* »
désigne la représentation d’un affrontement au sabre
entre plusieurs combattants.

La découverte soudaine en France au début des années 2000 de la quasi-totalité des films réalisés par le cinéaste japonais Hideo Gosha (1929-1992) grâce à un important travail d’édition sur support numérique a suscité des réflexes critiques particulièrement évocateurs de la façon dont le cinéma de genre est bien souvent envisagé comme une plaque tournante d’influences esthétiques internes au cinéma. En effet, les spécificités de cette œuvre riche de vingt-quatre longs métrages et de plusieurs séries télévisées ont nécessité la recherche de repères permettant d’en appréhender l’originalité. L’attention de la critique s’est notamment portée sur les nombreux *chanbara*¹, films de sabres historiques, réalisés par Gosha de 1964 à 1970, ceux-ci étant alors tout autant considérés dans la lignée de longs métrages antérieurs d’Akira Kurosawa que de westerns dits « spaghetti ». Pourtant, si des caractéristiques de l’œuvre de son aîné, qu’elles soient esthétiques (violence graphique, mise en avant des éléments naturels lors des scènes d’affrontement, etc.), représentationnelles (ralentis, faible profondeur de champ, alternance de cadrages de valeurs extrêmes, raccords de mouvement, etc.) ou thématiques (antihéros individualistes, métaphorisation des luttes de classes, etc.), sont reprises et transformées dans le cinéma de Gosha à la manière dont l’a fait avant lui le western européen, l’influence de ce sous-genre sur le *chanbara* tardif de la fin des années 1960 se doit d’être relativisée à l’aune de filiations culturelles plus directes.

Il s'agit donc ici de considérer des mutations internes, que celles-ci soient dues aux particularités d'un héritage culturel ou à des transformations esthétiques redevables d'évolutions techniques, sans pour autant nier certaines influences interculturelles de plus en plus fortes à partir des années 1950, décennie où les cinématographies locales s'affichent internationalement et s'exportent de plus en plus grâce notamment aux festivals. Ainsi, nuancer la bâtardise transgénérique à l'échelle internationale de ce *chanbara* souvent qualifié de « crépusculaire » doit en retour permettre de caractériser celle intrinsèque d'un genre riche d'apports culturels locaux.

Un *rōnin* au cœur d'un genre en mutation

Au Japon, la catégorisation globale des films repose sur une opposition chronologique entre drames d'époque (*jidai geki*) et drames contemporains (*gendai geki*). Cependant, les subdivisions de la première catégorie se basent davantage sur les types de récits et donc de personnages qui y sont dépeints, comme le montre la déclinaison du terme « *mono* » ou « histoire de » déjà employé dans le théâtre *kabuki* par exemple. Certes, le *jidai mono* s'oppose à l'autre grande catégorie du drame domestique *sewa mono* par le fait qu'il relate des événements historiques majeurs et des drames épiques, mais il s'y oppose également par le portrait qu'il dresse de membres de l'aristocratie et non de la roture, et encore moins du bas peuple comme dans la sous-catégorie du *kizewa mono* qui se focalise sur les personnages de voleurs et prostituées². Au cinéma, ce goût pour la catégorisation selon les types de protagonistes est encore plus marqué qu'en Occident. On rencontre par exemple les *yakuza eiga* (films de gangsters), les *seishun eiga* (films sur la jeunesse) et même les *kaijū eiga* (films de « créatures étranges », c'est-à-dire de grands monstres), Donald Richie et Joseph L. Anderson signalant des cas de typologie plus spécialisés encore³. S'il ne reprend pas directement un substantif mais s'inspire d'une onomatopée censée évoquer le bruit des lames

² Earle Ernst, *The Kabuki Theatre*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1974, p. 206.

³ Joseph L. Anderson et Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, édition augmentée, Princeton University Press, 1982, p. 316.



Hideo Gosha sur le tournage du film
Trois Samourais hors-la-loi (1964).

⁴ Robin Gatto oppose ainsi les *jidai geki* “passéistes et moralistes des années cinquante” à “une incarnation extrême du genre, le *zankoku mono* ou *jidai geki de la cruauté*, également relayé par la littérature et le manga”.

Robin Gatto, *Hideo Gosha, cinéaste sans maître*, tome 2 : « Ses films », La Madeleine, LettMotif, Paris, 2014, p. 26.

⁵ Propos rapportés dans Robin Gatto, « Hideo Gosha: the manly way », *The Midnight Eye*, www.midnighteye.com/features/hideo-gosha-the-manly-way/, consulté le 02/05/2018, (traduction personnelle de l'anglais).

qui s'entrechoquent (« *chan-chan bara-bara* »), le *chanbara* se focalise généralement, au sein du drame historique *jidai geki*, sur un type de personnages en particulier, le samouraï, qu'une autre catégorisation met en avant par métonymie avec son arme de prédilection (le genre « *ken geki* » ou « drame de sabres »). Ce guerrier, le plus souvent sans maître (un *rōnin*), est ainsi régulièrement comparé au cavalier solitaire du western alors qu'il s'agit avant tout d'une figure romantique mue par un code de l'honneur hérité de la littérature et notamment popularisée par le *kabuki*.

Lorsque Hideo Gosha fait ses premières armes dans le genre du *chanbara* avec les séries *Miyamoto Musashi* et *Trois samourais hors-la-loi* (*Sanbiki no Samurai*) qu'il tourne pour la chaîne Fuji TV en 1962 et 1963, deux tendances antinomiques s'opposent effectivement à la télévision japonaise dans le genre du *jidai geki*, l'une classique, pour ne pas dire académique, et l'autre fortement influencée par l'approche plus rugueuse de Kurosawa⁴. Gosha choisit son camp mais admet que Kurosawa a déjà « gagné la bataille »⁵ en termes de réalisme avec son film de 1962 *Sanjūrō*. Les quinze premières années de sa carrière cinématographique vont pourtant être en grande partie dédiées au genre dont il aborde les personnages de *rōnin* avec un hyperréalisme justement popularisé par ceux qu'interprète Toshirō Mifune dès *Rashōmon* (1951) et *Les Sept samourais* (*Shichinin no Samurai*, 1954). Il s'illustre notamment en 1964 par une adaptation pour le grand écran de sa propre série *Trois samourais hors-la-loi*, puis par un diptyque autour du personnage de Kiba Ōkaminosuke dans deux films qu'il réalise coup sur coup en 1966 (*Samurai Wolf 1* et *2* en anglais ou *Kiba, le loup enragé* [*Kiba Ōkaminosuke*] et *Kiba, l'enfer des sabres* [*Kiba Ōkaminosuke: Jigokugiri*] en français), ou encore par une nouvelle version de l'histoire du *rōnin* borgne et manchot Tange Sazen issu de la littérature populaire des années 1920, avec son film *Samouraï sans honneur* (*Tange Sazen: Hie Niai-giri*, 1966). Ces longs

⁶ Leonard Haddad et David Martinez, livret du coffret « Ronins et Yakuza, vol. 1 », HK Vidéo, 2005, p. 6, p. 7, p. 39 et p. 44.

métrages n'étant à l'époque pas distribués en salles en dehors des frontières du Japon, il est étonnant que les écrits les accompagnant au moment de leur édition sur support numérique insistent pour entretenir des jeux de références souvent aporétiques. David Martinez et Leonard Haddad semblent par exemple vouloir faire de Hideo Gosha le Sergio Leone ou le Sam Peckinpah japonais⁶. Certes, entraîné durant l'adolescence comme pilote *kamikaze*, il connaît comme le premier les désillusions idéologiques qui suivent la chute d'un régime autoritaire. Certes, un temps méprisé par les gens de cinéma, il a comme le second débuté à la télévision dans un genre particulièrement exploité par le petit écran (le western pour l'un, le *chanbara* pour l'autre). Mais ces coïncidences biographiques ne peuvent pas servir d'unique prisme de lecture pour des œuvres réalisées collectivement dans le cadre souvent contraignant du cinéma grand public. En sens inverse, si des emprunts des productions de genre japonaises à leurs équivalents occidentaux peuvent être au premier abord établis à partir de correspondances scénaristiques ou esthétiques, ils sont bien souvent contredits par la réalité de la circulation des films étrangers au Japon à une époque où leur distribution à l'échelle internationale n'était pas aussi synchronisée qu'elle peut l'être aujourd'hui. Bien que parfois indéniables, les points de rapprochement doivent avant tout permettre d'esquisser un contexte de création -propre à la pratique cinématographique et ses évolutions techniques, ou propre à l'idéologie d'une époque et son rapport à l'histoire par exemple. Cette connaissance du contexte doit alors servir à expliquer certaines tendances stylistiques et thématiques, plutôt qu'à troubler encore davantage les fondements de comparaisons trop hâtivement assénées entre des productions concomitantes.

Ainsi, l'idée selon laquelle Sergio Leone aurait trouvé son inspiration pour les trois protagonistes du *Bon, la brute et le truand* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) dans le premier long métrage de Gosha où s'illustrent également trois hors-la-loi, est encore entretenue

⁷ *Ibid.*, p. 6 et p. 39.

⁸ *Ibid.*, p. 37. Paradoxalement, les auteurs des livrets ne se permettent même pas cette possibilité puisqu'ils font la supposition, au vu de l'esthétique du film et de la composition de son équipe technique, que les deux épisodes consacrés à Kiba ont été tournés à la suite alors que le second n'est sorti au Japon qu'après le film de Leone, en mai 1967.

⁹ Notons toutefois que ces deux séquences se différencient par leur gestion de la profondeur de champ. Mais l'emploi de l'harmonica pour la musique originale du film japonais renforce par ailleurs ses liens de parenté avec le western. Robin Gatto emploie d'ailleurs les expressions « western *soba* » ou « *chambara macaroni* » au sujet des deux longs métrages mettant en scène le personnage de Kiba, Robin Gatto, *Hideo Gosha*, *op. cit.*, p. 74.

Il rapporte également les propos du monteur Seiichi Sakai : « Le diptyque *Samurai Wolf* [...] fut considéré par les critiques japonais de l'époque comme une pâle copie du western spaghetti. Mais nulle volonté de plagier ce genre n'animait Gosha, qui cherchait avant tout à faire des films divertissants pour les spectateurs. » , Robin Gatto, *Hideo Gosha*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰ Leonard Haddad et David Martinez, *op. cit.*, p. 39.

¹¹ *Ibid.*

à l'occasion⁷. L'évolution du cinéma de Leone suffit à expliquer l'orientation de son film mais la concordance numérique entre les deux titres fascine, d'autant plus qu'elle rappelle le remake américain des *Sept samouraïs*, *Les Sept mercenaires* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960). En retour, les deux flash-backs présentant au début du second épisode de *Samurai Wolf* le personnage de Kiba se retrouvent qualifiés de « leoniens » par Haddad et Martinez. Pourtant, froidement « racontés » par le protagoniste, ceux-ci servent avant tout à étoffer un héros par trop insaisissable dans le premier épisode et sont ainsi loin des visions traumatiques d'*Il était une fois dans l'Ouest* (*C'era una volta il West*, 1968), d'*Il était une fois la révolution* (*Giù la testa*, 1971) ou même de *Et pour quelques dollars de plus* (*Per qualche dollaro in più*, 1965), seul western de Leone avec un flash-back déjà sorti au Japon au moment du tournage du film de Gosha⁸. Le principe comparatif n'est bien entendu pas en cause, les deux auteurs signalant à juste titre des réminiscences du western américain telles que la scène des amants se traînant au sol dans *Duel au soleil* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) ou la reprise du découpage de la scène du corbillard dans *Les Sept mercenaires* lors de l'entrée de Kiba dans un village⁹. De même, les tortures sadiques (« main broyée, pendaison, passage à tabac, longue marche dans le désert encordé à un cheval, etc. »¹⁰) subies par le héros évoquent tout autant la cruauté de certaines pièces de *kabuki* vis-à-vis de leurs protagonistes que les sévices endurés par le héros de *Pour une poignée de dollars* (*Per un pugno di dollari*, 1964), avant toutes celles qui suivront dans le western spaghetti en général et qui se retrouvent déjà au même moment dans *Le Bon, la brute et le truand*. Mais Martinez et Haddad finissent par admettre que « faire la part des choses entre les influences cachées, les emprunts conscients, le hasard et une approche parallèle du cinéma par-delà les continents est loin d'être chose aisée [...] »¹¹. Il est pourtant bon de s'y atteler, ne serait-ce que pour ôter définitivement cette culpabilisation latente qui semble devoir peser sur toute influence comme le laissent entendre

les vocables « cachées » ou « conscients » employés par les auteurs. Faire la part des choses ne doit dès lors pas se résumer à des comptes d'apothicaire mais au contraire permettre de repérer les véritables échanges.

Les deux films suivants qu'entreprend coup sur coup Hideo Gosha en 1969 offrent justement cette possibilité puisqu'ils sont réalisés au moment où le western italien atteint son apogée et où le western américain assume des transformations déjà latentes sous l'impulsion de cinéastes comme Sam Peckinpah ou Arthur Penn. À trois mois d'intervalle, en mai puis en août, sortent ainsi sur les écrans japonais *Goyōkin, l'or du shōgun* (*Goyōkin*) et *Hitokiri, le châtement* (*Hitokiri*), parfois connu sous le nom de *Puni par le ciel*, traduction plus fidèle de son titre alternatif *Tenchi !* (« châtement divin »), « *hitokiri* » signifiant plus simplement « le(s) tueur(s) ». Seul le premier connaît une exploitation internationale, le second se retrouvant plongé dans une certaine confidentialité au-delà du Japon suite au suicide par *seppuku* de l'un de ses acteurs principaux, l'écrivain Yukio Mishima. La veuve de ce dernier cherche alors à interdire la diffusion des films dans lesquels il apparaît, tout particulièrement *Hitokiri* où son personnage se suicide justement en se faisant *hara-kiri*.

Expérimentations formelles et traditions dramaturgiques

Formellement, *Goyōkin* frappe par ses décors boueux qui rappellent ceux de *Django* (1966), western italien de Sergio Corbucci ayant rencontré un énorme succès au Japon à partir de septembre 1966. Or, cette probable influence invite souvent à en repérer une seconde, celle d'un autre film réalisé par Corbucci en 1968 dont l'ambiance enneigée semble se retrouver chez Gosha, *Le Grand Silence* (*Il grande Silenzio*, 1968). Si l'impact de ce film franco-italien et de son héros muet sur le cinéaste japonais est au bout du compte envisageable puisqu'il écrira en 1973 pour la télévision la série *Le Samouraï muet* (*Oshii Samuraï*), elle n'est cependant pas immédiate, le film de Corbucci ne

¹² Lorsque Robin Gatto évoque ce rapprochement avec Kōzō Okazaki, le chef opérateur de *Goyōkin* précise qu'il n'avait pas vu *Le Grand silence* au moment du tournage du film de Gosha. Voir Robin Gatto, « *Goyōkin* raconté par Kōzō Okazaki, chef opérateur », *Hideo Gosha, op. cit.*, p. 93.

¹³ Robin Gatto, *Hideo Gosha, op. cit.*, p. 30.

sortant au Japon qu'en septembre 1969, c'est-à-dire quatre mois après *Goyōkin*¹². L'originalité des décors de ce dernier peut en revanche être expliquée par son inscription dans l'évolution du *chanbara*. Sans même remonter jusqu'au combat final des *Sept Samouraïs* sous une pluie torrentielle qui dérouta en son temps le public nippon d'après Robin Gatto¹³, d'autres *chanbara* mettent à profit durant les années 1960 les éléments naturels extrêmes tels que *Samourai* en 1964 et *Le Sabre du mal (Dai-bosatsu Tōge)* en 1966, deux films de Kihachi Okamoto dont des scènes d'affrontement majeures se déroulent sous la neige. *Kill, la forteresse des samourais (Kiru)* du même Okamoto exploite en 1968 les vents de sable et de poussière balayant le village fantôme où se déroule son intrigue, tandis que *Le Grand attentat (Dai Satsujin)* d'Eiichi Kudō insiste dès 1964 sur les difficultés des personnages à se mouvoir dans un terrain boueux lors de l'attentat en question. Ceci s'accompagne souvent d'effets de caméra portée également exploités par Hideo Gosha dans *Goyōkin*. L'esthétique plus crue, voire agressive, des films américains, italiens et japonais de cette époque doit aussi bien évidemment aux évolutions du matériel de tournage, notamment aux optiques de plus en plus performantes adaptées à des caméras de plus en plus légères.

D'un point de vue scénaristique, la trame principale de *Goyōkin* fait fortement songer à celle d'*Il était une fois dans l'Ouest*. Le film s'ouvre sur le retour, après plusieurs années d'absence, d'une jeune femme dans son village natal en bord de mer qu'elle découvre totalement abandonné. Un seigneur local fait courir la rumeur d'un « enlèvement divin » alors qu'il a en réalité ordonné le massacre de cette population de pêcheurs et la dissimulation de leurs corps après les avoir obligés à récupérer l'or contenu dans un navire du *shōgun* qu'il a volontairement fait échouer sur les récifs. On pense ainsi à la découverte par l'ancienne prostituée de la Nouvelle-Orléans de l'assassinat de sa nouvelle famille dont le terrain se situe sur le tracé

¹⁴ De son côté, Robin Gatto évoque plutôt l'exemple d'Alfred Hitchcock pour le recours au flash-back mais cette comparaison se heurte de la même façon aux différents emplois dramaturgiques de l'analepse, avec d'un côté l'explication complète d'un fait passé et de l'autre son dévoilement progressif. S'il ne développe pas cette référence, Gatto signale également le rôle du flash-back dans les *manga*, influence qui mériterait effectivement d'être creusée. Robin Gatto, *Hideo Gosha, op. cit.*, p. 81.

du chemin de fer en construction dans le film de Leone. En outre, le massacre est donné à voir par le biais d'un flash-back révélant les souvenirs du personnage principal, un ancien samouraï traumatisé par ses actes et ceux de son supérieur machiavélique. Le *rōnin* cherchera alors à empêcher ce dernier de réitérer son stratagème et l'affrontera finalement en duel. Malgré ces similitudes, force est de constater que si le film de Leone est bien antérieur à celui de Gosha, il ne sort au Japon qu'en octobre 1969. Ce parallèle hasardeux n'en demeure pas moins intéressant puisqu'il met en avant une différence dans le traitement scénaristique des flash-backs traumatiques qui renvoie aux habitudes narratives japonaises. Ainsi, le traumatisme du héros est très tôt révélé dans le film de Gosha et d'une seule traite¹⁴, sa dimension onirique provoquée par le ralenti et la déformation des sons laissant rapidement place à l'explication des motivations de chacun des protagonistes impliqués dans l'événement traumatique. Mise à part la présentation totale d'une histoire sous la forme d'un récit en un long flash-back comme dans *La Vie d'O'Haru femme galante (Saikaku Ichidai Onna, 1952)* de Kenji Mizoguchi, le recours au flash-back explicatif ponctuel paraît relativement rare dans le *jidai geki*, *Rashōmon* (1950) apparaissant comme une exception spectaculaire à ce sujet. On peut certes penser aux longs flash-backs du premier *Baby Cart, le sabre de la vengeance (Kozure Ōkami: Ko wo kashi ude kashi tsukamatsuru, Kenji Misumi, 1972)*, mais ils semblent davantage constituer des chapitres dont l'ordre ne serait pas chronologique, ce qui respecte d'une certaine façon l'esprit de la construction du manga originel de Goseki Kojima et Kazuo Koike (*Kozure Ōkami*, 28 volumes, Futabasha, 1970-1976). Si le flash-back revenant sur un premier suicide rituel « explique » effectivement le comportement du personnage principal de *Hara-kiri (Seppuku, Masaki Kobayashi, 1962)*, le complexe emboîtement temporel des séquences en atténue grandement la dimension révélatrice. En outre, les flash-backs sur les duels successifs du protagoniste avec trois samouraïs s'interrompent

avant même que le spectateur ne comprenne l'objectif véritable de ces affrontements, à savoir humilier son adversaire plutôt que de le tuer. De même, dans *Rébellion (Jōi-uchi: Hairyō Tsuma Shimatsu)*, Masaki Kobayashi, 1967), le récit de la femme remariée voit sa portée révélatrice amoindrie par l'emboîtement de deux récits en flash-backs (son nouveau mari raconte à son père ce qu'elle lui a précédemment dévoilé de sa vie passée) : l'importance de la réaction du mari-auditeur dans le sous-flash-back est atténuée par son basculement dans le rôle du mari-narrateur dans le flash-back principal. Quant au *Sabre du mal*, un flash-back vers le début du film permet d'éclairer le comportement d'un personnage vis-à-vis d'un autre mais ceci dans deux séquences qui se font immédiatement suite ! Dans bien des cas donc, la tension dramatique naît moins d'une divulgation progressive que d'une double compréhension assez précoce chez le spectateur, par exemple de l'horreur du crime et des raisons qui ont poussé le criminel à agir¹⁵.

Se retrouve ici un ressort dramaturgique propre au récit japonais classique basé sur l'opposition entre *ninjō* (passions individuelles) et *giri* (obligations sociales), opposition de laquelle naît un dilemme que le spectateur se doit de partager. Cet emploi du flash-back peut également passer pour une traduction cinématographique du *katari* théâtral, long récit d'un événement essentiel à l'histoire rapportée par un personnage. Keiko MacDonald précise que ce récit au passé n'est alors aucunement ressenti comme un vide dans la tradition scénique japonaise mais qu'il intervient au contraire comme un élément structurel riche en possibilités dramatiques¹⁶. Cette absence de suspense dans la révélation d'un enjeu scénaristique peut par ailleurs se retrouver dans le goût du public nippon pour la reprise régulière des mêmes récits. Si les remakes sont également monnaie courante en Occident, leur fréquence est loin d'atteindre celle de certaines histoires reprises année après année sur les planches et les écrans japonais

¹⁵ Notons d'ailleurs que certains récits policiers célèbres du cinéma japonais ne reposent pas sur une révélation : on y suit plutôt en parallèle les agissements de la police et de l'individu recherché comme par exemple dans la seconde partie d'*Entre le ciel et l'enfer (Tengoku to Jigoku)*, 1963) de Kurosawa ou *Le Vase de sable (Suna no Utsuwa)*, 1974) de Yoshitaro Nomura. Si *Le Déroit de la faim (Kigakaikyō)*, 1965) de Tomu Uchida présente plusieurs flash-backs, ceux-ci servent davantage à préciser les événements passés qu'à les expliquer pour la première fois.

¹⁶ Keiko MacDonald, *Japanese Classical Theater in Films*, Associated University Presses / Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury / Rutherford, 1994, p. 67. Elle précise que l'intérêt majeur de ces passages repose sur la capacité des comédiens à se mouvoir en rythme avec la musique tout en rapportant oralement une histoire.

¹⁷ Nous nous permettons de renvoyer à notre texte « *La Légende des 47 rōnin* à l'écran : une société japonaise en quête d'identité », dans Bénédicte Brémard, Maria Fortin, Julie Michot et Carl Vettors (dir.), *Mutations de société, mutations de cinéma*, Shaker Verlag / Université du Littoral Côte d'Opale, coll. « Les Cahiers du Littoral », Aachen / Boulogne-sur-Mer, 2015, pp. 299-316.

¹⁸ Noël Burch, *Pour un observateur lointain : forme et signification dans le cinéma japonais*, Cahiers du cinéma / Gallimard, Paris, 1982, p. 244, souligné par l'auteur. Pour une discussion plus approfondie de cette question, nous renvoyons à notre texte « Quand les studios dominaient le cinéma japonais au tournant des années soixante : un même répertoire au service de stratégies concurrentielles », *Mise au point : cahiers de l'AFECCA*, n°10, « Images pour/suite : remake, franchise, filiation », 2018, journals.openedition.org/map/2528, dernière consultation le 02/05/2018.

comme le remarquent Donald Richie, Joseph Anderson ou encore Noël Burch qui évoquent les centaines de versions de *Chūshingura* (plus connu en France sous le titre de *La Vengeance des 47 rōnin*)¹⁷ ou de *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* (*Histoire de fantômes japonais*). Burch estime ainsi :

[la] familiarité avec l'Histoire est une dimension essentielle du cinéma japonais tout entier, et en particulier du *jidai-geki* [...]. Car les luttes politiques et sociales, les valeurs et le symbolisme, et même les personnages individuels de l'époque Tokugawa [...] sont si familiers au public japonais qu'un arrière-plan historique considérable peut être tenu comme allant de soi [...]. Le plus important, cependant, c'est le caractère sans fin [,] répétitif de ces films enracinés dans l'héritage commun. [...] On dirait bien que devant un nouveau film sur un thème ancien, le spectateur japonais moyen, peu exigeant, et ayant peu voyagé, ne réclame guère le tour narratif surprenant, ni même une nouveauté quelconque, mais qu'il tient plutôt à être *confirmé* dans la permanence de certaines valeurs, de certains symboles, de certaines structures.¹⁸

Les flash-backs de *Goyōkin* servent donc en premier lieu à souligner la solitude du protagoniste non pas en retardant l'explication du trauma comme dans *Il était une fois dans l'Ouest*, mais en insistant très tôt sur le dilemme qui saisit ce personnage pris entre une éthique personnelle et des engagements vis-à-vis d'un clan. Dès lors, tenter de résoudre ce dilemme revient pour lui à constater que le *bushidō* a succombé au matérialisme et qu'en renonçant à leurs valeurs les samourais précipitent leur disparition. Ainsi, lorsqu'à la fin du film les pêcheurs fêtent leur libération, le personnage principal y voit plutôt un enterrement, celui des samourais, de la même façon que les protagonistes d'*Il était une fois dans l'Ouest* finissent par s'effacer devant l'arrivée du chemin de fer et de ses actionnaires qui marque la fin d'une conquête du territoire ouverte à tous. Pour ces deux films,

il ne s'agit pas seulement d'admettre comme dans *Les Sept samourais* et *Les Sept mercenaires* que les paysans sont les seuls vainqueurs lorsque la violence prend fin car ils sont eux du côté de la vie, mais aussi qu'une page de l'Histoire se tourne. Car *Goyōkin* vient après *Le Garde du corps* (*Yōjinbō*, 1961) et les *chanbara* de Masaki Kobayashi (*Hara-kiri* en 1962, *Rébellion* en 1967) où l'humanisme a laissé place à l'individualisme devant la malhonnêteté tant matérielle qu'intellectuelle du système : en ne se présentant déjà plus chez Kurosawa comme un bienfaiteur altruiste, le *rōnin* perd cette tendance paternaliste vis-à-vis du peuple qui caractérise généralement les *jidai geki*. Seule compte désormais la survie d'une éthique individuelle dans un monde rongé par la corruption. C'est peut-être avant tout de cette façon qu'il faut entendre l'idée d'un genre « crépusculaire » : le western ou le *chanbara* révèlent surtout le déclin de la société qui les produit et les consomme¹⁹.

¹⁹ Une comparaison du traitement de ce même sujet dans le western *The Master Gunfighter*, remake plan par plan du film de Gosha réalisé en 1975 par Frank Laughlin, mérite à ce titre d'être menée.

Notons par ailleurs que le héros de *Goyōkin* met à profit dans un spectacle forain la précision avec laquelle il manie son arme (*iaidō*) tout comme Gil Westrum, le personnage joué par Randolph Scott dans *Coups de feu dans la Sierra* (*Ride the High Country*, Sam Peckinpah, 1962).

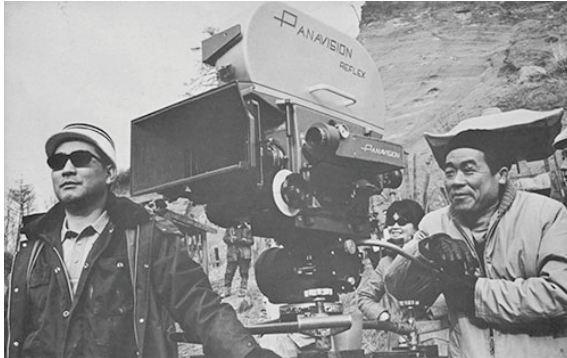
²⁰ Remarquons que les ressorts scénaristiques de l'« enlèvement divin » et du « châtement divin » exploités respectivement dans *Goyōkin* et *Hitokiri* soulignent l'hypocrisie d'un système qui repose sur la crédulité du bas peuple en ayant recours aux mythes afin de dissimuler ou légitimer ses turpitudes.

La part sombre de l'Histoire

Le film de Leone et celui de Gosha expriment ainsi une même méfiance vis-à-vis du pouvoir, un pouvoir qui n'hésite pas à recourir à la force pour obtenir ce qu'il souhaite et assurer sa pérennité²⁰. Et si le tueur à la solde des puissants interprété par Henry Fonda trouve une forme de réconfort, voire de rédemption dans les bras de Jill, la prostituée au grand cœur d'*Il était une fois dans l'Ouest*, il en est de même dans le film suivant de Gosha, *Hitokiri*, lui aussi sorti au Japon avant le film de Leone. Écrit par Shinobu Hashimoto, scénariste de *Rashōmon*, des *Sept samourais*, de *Hara-kiri*, du *Sabre du mal* ou encore de *Rébellion*, ce long métrage se focalise en effet sur le personnage d'Izō Okada, tueur à la solde des loyalistes qui tentent de renverser le shogunat et de restaurer le pouvoir impérial durant la période dite *bakumatsu* qui s'étale de 1853 à 1868, à la toute fin de l'ère Edo. Nous sommes quelques années avant la restauration Meiji (« *Meiji-ishin* ») et Kyōto, la ville de l'empereur, connaît alors une vague d'assassinats politiques.

²¹ Kudō aurait ainsi mêlé des enregistrements sonores de manifestations contre le traité de sécurité nippo-américain (ANPO) à la bande-son des scènes d'affrontements de son film *Le Grand attentat*. « Samouraï guérilla partie 2 », supplément au DVD *Le Grand attentat*, Wild Side, 2007.

Un tel sujet est dès lors susceptible de faire écho aux contestations sociales qui secouent violemment le Japon durant toutes les années 1960, un cinéaste comme Kudō renvoyant implicitement dans certains de ses *jidai geki* aux actions des mouvements de gauche de l'époque²¹, mais les références du film de Gosha sont plus complexes encore. En effet, les révolutionnaires de *Hitokiri* connus sous le nom d'*Ishin shishi* remettent en cause le pouvoir du *shōgun* Tokugawa non pas pour son autoritarisme mais pour son ouverture à l'Occident à partir du milieu du XIX^e siècle par peur des représailles des forces étrangères, ouverture mettant fin à deux siècles d'isolationnisme (*sakoku*). Ces révolutionnaires loyalistes sont donc des nationalistes xénophobes pro-impériaux qui tiennent à préserver l'unicité de la nation représentée par l'empereur. Et si des reproches similaires d'allégeance aux États-Unis sont adressés au gouvernement japonais après la Seconde Guerre mondiale, ils sont tout autant formulés par l'extrême-gauche que l'extrême-droite et ce pour des raisons diamétralement opposées. À ce titre, l'interprétation par Yukio Mishima d'un tueur finissant par se trancher l'abdomen pour échapper au déshonneur lors d'un complot ourdi par ses employeurs n'est pas anodine. Après l'échec de son alliance avec les jeunes révolutionnaires de la « Fédération japonaise des associations d'autogestion étudiantes » (*Zengakuren*) à la toute fin des années 1960, l'écrivain nationaliste tentera un coup d'état isolé le 25 novembre 1970. Mishima et Gosha ont par ailleurs consacré chacun un film à un autre coup d'état ultranationaliste célèbre au Japon, celui connu sous le nom d'« Incident du 26 février 1936 », le premier dans son unique court métrage *Yūkoku ou Rites d'amour et de mort* (*Yūkoku*, 1966), le second dans son film *Quatre Jours de neige et de sang* (226, *Ni-ni-roku*, 1989), tous deux passablement romantiques dans leur approche des événements. Issu du prolétariat, Gosha s'attache toutefois dans *Hitokiri* à cerner plus particulièrement la nature d'Izō Okada, personnage existentiel tiraillé entre des pulsions matérialistes et des vellétés individualistes, à l'image d'une



Hideo Gosha et Kōzō Okazaki.

²² Le zoom se présente en effet comme un moyen technique plus économique que le travelling et plus adapté à la nécessité pour le petit écran de recourir très souvent à des plans rapprochés.

société japonaise en plein boom économique. Le cinéaste choisit alors d'accorder son film à l'énergie bestiale et l'instinct frondeur de ce personnage plongé dans des luttes de pouvoir qui le dépassent. La séquence centrale du film montre ainsi le protagoniste parcourir à toute allure plusieurs dizaines de kilomètres afin de rejoindre le lieu d'un guet-apens organisé par ses employeurs qui ont souhaité le maintenir à l'écart de leurs activités illicites, eu égard à la brutalité de son comportement et à son manque de « discrétion » dans l'exécution de ses contrats.

D'un point de vue formel, *Hitokiri* présente une esthétique plus classique que son prédécesseur *Goyōkin* : si l'aspect visuel des deux films est marqué, comme nombre de westerns européens et de *chanbara* tardifs, mais aussi de *wu xia pian* hongkongais, par l'emploi du téléobjectif, le recours au zoom comme travelling optique n'est visible que dans *Goyōkin*. Cette différence esthétique flagrante entre deux films réalisés à seulement quelques mois d'intervalle s'explique par l'emploi ou non de lentilles anamorphiques, celles-ci étant plus fragiles et plus instables lors du recours aux zooms. Or, *Goyōkin* a été photographié par Kōzō Okazaki dans les studios de la Tōkyō Eiga à l'aide d'une caméra Panavision présentant un téléobjectif auquel était habitué Gosha à la télévision²² mais aussi d'une lentille non anamorphique (Vistavision) qui facilitait l'emploi du scope dans ces conditions. *Hitokiri* a en revanche été tourné à Kyōto dans les prestigieux décors des studios de la Daiei, compagnie spécialisée dans le *jidai geki* qui cherchait alors à marquer une dernière fois les esprits avant sa faillite annoncée. Gosha, que les techniciens locaux surnommaient « l'électricien », expression méprisante renvoyant en japonais au tube cathodique, a donc délégué une partie des choix formels à l'équipe technique locale très expérimentée et respectée. Il a notamment laissé le travail de découpage à son nouveau chef opérateur Fujio Morita avec qui il collaborera à nouveau de 1982

²³ Voir Robin Gatto, « *Hitokiri* raconté par Fujio Morita, chef opérateur », *Hideo Gosha, op. cit.*, pp. 123-124.



Fujio Morita et Hideo Gosha.

à 1992 sur les treize derniers films de sa carrière. Or, l'esthétique néoclassique de Morita est à mille lieues des effets de zooms et de caméra portée²³. Ces quelques éléments permettent donc de relativiser l'influence esthétique de certains genres occidentaux sur le *chanbara* et prouvent que la dimension technique doit être prise en compte chaque fois que l'on souhaite discuter de la circulation de motifs formels d'une cinématographie à l'autre. À ce titre, l'emploi du ralenti dans les scènes d'action constitue un autre exemple évocateur : introduit par Kurosawa dès *Rashōmon*, employé un temps puis abandonné par Gosha, il est magnifié par un Sam Peckinpah avant d'être repris dans le *chanbara* des années 1970.

Concernant le traitement des personnages de *Hitokiri*, il est remarquable que Gosha insiste sur les qualités de sabreur d'Izō Okada tout comme Leone se plaît à faire de ses personnages des spécialistes du maniement des armes à feu mesurant régulièrement leurs talents respectifs. Bien que rustre et imprévisible, ce talentueux bretteur d'origine paysanne, fils de *gōshi* -samouraï de la campagne ayant acheté son rang-, devient ainsi l'un des quatre *hitokiri* du *bakumatsu*, tueurs à la solde des loyalistes. Mais le film narre surtout sa rébellion vis-à-vis de son employeur Takechi Hanpeita qui n'hésite pas à sacrifier ses hommes de main pour parvenir à ses fins lors d'un complot élaboré pour renverser le *shōgun*. Ainsi, ce personnage tout aussi truculent qu'effrayant se situe à mi-chemin du guerrier interprété par Toshiro Mifune dans *Les Sept samourais* et du Tuco joué par Eli Wallach dans *Le Bon, la brute et le truand*, mais la dimension politique avouée du film invite à songer encore davantage au péon Juan embarqué dans une révolution qui n'est pas la sienne dans *Il était une fois la révolution*. Tous deux présentés comme dénués de conscience politique, Okada et Juan se font tout d'abord manipuler par des révolutionnaires avant d'en revenir à un individualisme salvateur. En effet, la séquence d'introduction de *Hitokiri* insiste tout d'abord sur

la volonté du personnage de sortir de sa condition alors qu'il découpe les obstacles verticaux l'enfermant dans le cadre et obstruant l'objectif de la caméra. Plus ou moins conscient que la gloire des samouraïs est une chose du passé, il tente de vendre l'armure poussiéreuse qui appartenait probablement à son père mais dont personne ne veut plus. Okada pense alors trouver sa voie en obéissant aveuglément à sa hiérarchie. De son côté, Hideo Gosha donne dans un premier temps l'impression de vouloir dépoussiérer le *jidai geki* alors qu'il en a déjà compris la dimension idéologique réactionnaire. Okada et les autres tueurs du *bakumatsu* dont les *geta*, chaussures traditionnelles en bois, frappent le pavé comme les sabots des destriers du western, sont ainsi présentés à la façon d'une véritable horde sauvage, associant paradoxalement le désenchantement suicidaire des brigands de Sam Peckinpah dans *La Horde sauvage* (*The Wild Bunch*, 1969) qui sort au Japon exactement le même jour que *Hitokiri*, et la dimension à la fois mythologique et parodique des cent cinquante cavaliers de *Mon nom est Personne* (*Il mio nome è Nessuno*, Tonino Valerii, 1973). Le cinéaste américain dessine d'ailleurs lui aussi dans *La Horde sauvage* le destin de tueurs cherchant à tirer profit d'une révolution mais finissant par y laisser leur vie, tandis qu'un ancien complice, interprété par Robert Ryan, doit travailler pour les capitalistes propriétaires de chemins de fer. Devant les tensions paradoxales qui alimentent leurs récits, Leone, Gosha et Peckinpah choisissent en outre de multiplier les personnages principaux afin que chacun soit en charge d'une partie des questionnements moraux en jeu, tandis que le duel ne suffit finalement plus à résoudre les conflits. Il est par ailleurs notable qu'Okada le tueur soit dans un premier temps contraint de commettre ses forfaits dans la pénombre des ruelles étroites du quartier des plaisirs de Kyōto, ruelles qui rappellent fortement les passages entre deux bâtiments que Sergio Leone et, après lui, Clint Eastwood se plaisent eux aussi à exploiter dans leurs westerns, tout autant comme éléments de composition que comme motifs narratifs :

²⁴ Rappelons également la scène du règlement de compte dans *Le Bon, la brute et le truand* durant laquelle Tuco abat un homme tout en prenant son bain dans un bâtiment abandonné tandis qu'à l'extérieur, la guerre de Sécession fait rage.

²⁵ Voir Robin Gatto, « *Hitokiri* raconté par Fujio Morita, chef opérateur », *Hideo Gosha, op. cit.*, pp. 128-129.

agir dans les coulisses de la sphère politique c'est aussi explorer celles d'une histoire écrite par le cinéma²⁴. Ainsi, sans qu'il soit possible de dessiner des filiations directes, on comprend que la défiance vis-à-vis de la classe politique dans des régions du monde en pleine croissance économique comme les États-Unis, l'Europe ou le Japon puisse se traduire par des formes filmiques comparables.

L'individualisme d'Okada ne tarde cependant pas à refaire surface : écarté par le pouvoir pour son manque de discrétion, il fait littéralement retour dans l'histoire (celle du film mais aussi dans l'Histoire tout court) avec fracas en criant à tue-tête son identité alors qu'il assassine brutalement ceux que ses employeurs ont condamnés. La façon qu'il a de surgir puis de traverser le cadre évoque alors l'influence du *manga*. Les techniciens qui ont travaillé sur ce film expliquent d'ailleurs que pour illustrer la rapidité de la course de plusieurs dizaines de kilomètres que le véritable Okada aurait effectuée avant de combattre nombre d'adversaires, des sacs de féculé avaient été accrochés aux jambes de l'acteur afin de rappeler ces nuages de poussière qui suivent les personnages de bande dessinée²⁵. Il importe en effet de prendre en compte la forme populaire des bandes dessinées pour adultes lorsque l'on étudie le cinéma de genres des années 1960, particulièrement au Japon avec les *manga*, en Italie avec les *fumetti* et aux États-Unis avec les *comics*. Les entrées de champ et le jeu sur les bord-cadres lors des affrontements de *Hitokiri* dynamisent ainsi les affrontements classiques du *chanbara*, ce qu'avait bien compris Nagisa Ōshima lorsqu'il décida de filmer directement au banc-titre des planches dessinées pour son adaptation de *Carnets secrets des ninjas (Ninja Bugei-cho)* en 1967. Les films du même genre qui remporteront le plus de succès au début des années 1970 seront d'ailleurs directement adaptés de *manga* à succès comme *Baby Cart (Kozure Ōkami, 1972-74)* ou *Lady Snowblood (Shurayuki Hime, 1973-74)*.

Le comportement outrancier d'Izō Okada dans *Hitokiri* doit par ailleurs beaucoup à l'interprète du rôle principal, Shintarō Katsu, figure essentielle du *chanbara* des années 1960 et 1970. Plus connu pour son interprétation de Zatōichi dans la série de vingt-cinq films qu'il produit de 1962 à 1973, il est également à l'origine de l'adaptation au cinéma de *Baby Cart* dans six films interprétés par son frère Tomisaburo Wakayama. Alors que les épisodes de Zatōichi demeurent généralement formellement assez classiques, qu'ils soient dirigés par Kenji Misumi, Kazuo Mori, Kihachi Okamoto ou d'autres, la série des *Baby Cart* assume davantage l'hétérogénéité de son esthétique alors que sa réalisation est pourtant en grande partie assurée par ce même Misumi. La séquence pré-générique du deuxième épisode, *Baby Cart, l'enfant massacre* (1972), traduit bien les racines multiples de son héritage²⁶. La radicalité du traitement formel de cet affrontement extrêmement sanglant entre le personnage principal et deux autres guerriers implique en effet de recourir à plusieurs types de références si l'on souhaite l'analyser²⁷.

²⁶ Signalons que trois personnages de tueurs particulièrement charismatiques rencontrés par le héros dans ce film ont été repris dans *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du mandarin* (*Big Trouble in Little China*, John Carpenter, 1986), film au syncrétisme relativement précurseur à Hollywood.

²⁷ Il faut à la fois songer aux cases de bandes dessinées pour apprécier les décentrages extrêmes de la composition, évoquer les duels leoniens afin d'aborder le montage court alternant les plans entre deux adversaires, s'en référer au *kabuki* mais aussi aux *manga*, aux films de Kurosawa mais aussi à ceux de Peckinpah pour saisir la portée des excès *gore* ; il faut repérer d'autres influences encore si l'on souhaite discuter des vitesses multiples de défilement de la pellicule ou des accents pop d'une musique parfois jouée sur instruments traditionnels.

Il importe donc à nouveau de veiller à nuancer des associations trop hâtives qui discréditeraient la recherche de formes effectives d'hybridation. Certes, la convocation d'un contexte idéologique ou de certains principes dramaturgiques classiques pour aborder le *chanbara* n'a peut-être plus la même raison d'être dans le cas de formes filmiques contemporaines au vu de l'actuelle globalisation culturelle. Mais cette volonté de faire la part des choses devant la multiplicité référentielle de certaines œuvres ne s'accorde pas moins à l'idée d'une hybridité ontologique du cinéma en soulignant que celui-ci a pu, par son intrinsèque intermédialité, s'institutionnaliser au sein de paradigmes culturels extrêmement différents.