



HAL
open science

Entre giri et ninjo, le cheminement d'un 48e ronin dans Yotsuya Kaidan

Mounir Allaoui

► **To cite this version:**

Mounir Allaoui. Entre giri et ninjo, le cheminement d'un 48e ronin dans Yotsuya Kaidan. Presses universitaires de Strasbourg. Découpes du chanbara Motifs, mythes et modernités du film de sabre japonais, , 2023, Formes cinématographiques, 979-10-344-0148-2. hal-04151377

HAL Id: hal-04151377

<https://hal.science/hal-04151377v1>

Submitted on 10 Aug 2023

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.

Copyright

FORMES CINÉMATOGRAPHIQUES

DÉCOUPES DU *CHANBARA*

Motifs, mythes et modernités
du film de sabre japonais

sous la direction de

Morgan Bréhinier, Simon Daniellou
et Yannick Kernec'h



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

DÉCOUPES DU *CHANBARA*

Motifs, mythes et modernités
du film de sabre japonais

sous la direction de

Morgan Bréhinier, Simon Daniellou
et Yannick Kernec'h



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

Table des matières

Remerciements.....	5
Avis au lecteur.....	7
Hommage à Christophe Champclaux (1960-2020) <i>Pascal-Alex Vincent</i>	9

Introduction

<i>Morgan Bréhinier, Simon Daniellou, Yannick Kerneç'h</i>	11
------------------------------------------------------------------	----

PREMIÈRE PARTIE

Motifs du *chanbara* :

circulations des images et des sons du combat au sabre

Chapitre 1

Faits et gestes lame à la main : photogénie du détail chez Kurosawa <i>Nicolas Geneix</i>	43
----------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Chapitre 2

Le visage comme attraction : le regard de Tatsuya Nakadai dans les scènes d'affrontement <i>Simon Daniellou</i>	69
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Chapitre 3

« <i>Chan-chan bara-bara</i> » : épuration et exagération sonore dans les films de sabre <i>Demian Garcia</i>	87
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Chapitre 4

La silhouette insaisissable du <i>tateshi</i> <i>Christophe Champclaux</i>	105
-------------------------------------------------------------------------------------	-----

Chapitre 5

<i>Chanbara</i> et jeu vidéo : le film de sabre comme objet de différenciation générique <i>Clément Personnic</i>	117
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Interlude

Découpage des duels dans les adaptations audiovisuelles de *Kozure Ōkam*
Simon Daniellou, Yannick Kerneç'h 139

DEUXIÈME PARTIE

**Mythes du chanbara : des personnages au croisement
de l'Histoire et de la légende**

Chapitre 6

Les Sept Samourais, une palette de guerriers d'une richesse insoupçonnée
Jean-Pierre Giraud Bollet..... 159

Chapitre 7

Musashi Miyamoto, une figure ambivalente du film de sabre
Denis Grizet..... 173

Chapitre 8

Sazen Tange et le Sabreur manchot : les faux jumeaux
Erwan Cadoret..... 191

Chapitre 9

Zatōichi, une figure d'inversion au cœur du *chanbara*
Cyril Descans, Robin Gatto..... 215

Chapitre 10

Entre *giri* et *ninjō*, le cheminement d'un 48^e *rōnin* dans *Yotsuya Kaidan*
Mounir Allaoui..... 233

Chapitre 11

Le samourai selon Hideo Gosha, *recto-verso*
Robin Gatto..... 247

TROISIÈME PARTIE

**Modernités du chanbara : subversivité et altérations
du genre et de ses composantes**

Chapitre 12

Vers une autre modernité : rébellion et mémoire dans les premiers *ken-geki*
de Daisuke Itō
Fabien Carpentras..... 265

Chapitre 13

Éthique du samouraï en *chanbara* : l'héroïsme paradoxal des guerriers
du Shinsengumi selon Kenji Misumi

Antoine Gaudé..... 287

Chapitre 14

Le vide : analyse comparée du *Hara-kiri* de Masaki Kobayashi et de son remake
par Takashi Miike

Stéphane Pichelin..... 303

Chapitre 15

Sur la figure anachronique du *seppuku* : autour d'une interprétation pasolinienne
de la mort selon Mishima

Raphaël Szöllösy..... 323

Chapitre 16

Quand le film de sabre laisse parler la poudre : présence et enjeux des armes à feu
dans quelques affrontements de *chanbara*

Yannick Kerneç'h..... 339

Chapitre 17

Le *chanbara* corrompu

Karim Charredib..... 357

Conclusion

Simon Daniellou 377

Bibliographie thématique indicative..... 385

Les auteurs..... 403

Crédits..... 409

Table des matières..... 413

Chapitre 10

Entre *giri* et *ninjō*, le cheminement d'un 48^e *rōnin* dans *Yotsuya Kaidan*

Mounir Allaoui

Tōkaidō Yotsuya Kaidan (*L'Histoire du fantôme de Yotsuya*, 1825), pièce de Tsuraya Nanboku IV, souvent désignée sous le titre *Yotsuya Kaidan* et prenant sa source dans une rumeur concernant un fait divers de l'ère Edo, se place au croisement du monde décrit par *Kanadehon Chūshingura*, un autre grand récit de cette époque, et, dans un tout autre genre, de plusieurs pièces de Chikamatsu Monzaemon se concluant par un double suicide amoureux (*shinjū*). Ce croisement est notamment rendu possible par le fait que malgré « la division fondamentale [qui] sépare le *jidai-mono*, le drame historique, du *sewa-mono*, le drame de mœurs, populaire ou “bourgeois” [...], les cloisons entre les deux genres ne furent jamais étanches [...]. Bien des *sewa-mono* affichent un ancrage pseudo-historique. Le *kabuki*, en effet, joue volontiers de cette circulation des personnages entre plusieurs “mondes” [*sekaï*]¹. ». *Kanadehon Chūshingura* est un récit représentant, à travers la vengeance d'un clan de samouraïs devenus *rōnin*, la réalisation du code d'honneur des samouraïs, le *bushidō*, tandis que les pièces de *shinjū* de Chikamatsu ont souvent été qualifiées de tragédies bourgeoises. Dans ce second cas, il s'agit de l'autre versant de l'époque d'Edo, celui des bourgeois, artisans et roturiers : la morale, le destin tragique est ici

1. TSCHUDIN Jean-Jacques, *Le kabuki devant la modernité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1995, p. 74.

lié à l'amour pour une femme, souvent courtisane ou ayant travaillé dans des maisons de thé ou des salons de massage.

Ces deux mondes présentent des impératifs moraux oscillant entre les pôles du *giri* (obligation sociale, c'est-à-dire devoir envers la société ou le maître) et du *ninjō* (inclination personnelle). Le philosophe et politologue Masao Murayama explicite ainsi le sens socio-politique de la vendetta des quarante-sept *rōnin* à l'origine de la pièce *Kanadehon Chūshingura* :

[...] le matin du quinzième jour du douzième mois de l'an 1702, les habitants d'Edo éprouvèrent un choc en apprenant à leur réveil la nouvelle suivante : durant la nuit, quarante-six [*sic*] anciens guerriers du Seigneur Akō, bravant les bourrasques de neige, avaient attaqué la résidence du seigneur Kira Yoshinaka, lui avaient tranché la tête [signifiant, par ce geste infamant, qu'ils venaient de réparer le crime commis contre leur ancien maître par ce dernier], puis s'étaient retirés au temple Sengaku, appelant les Autorités à prononcer un jugement à leur encontre. Leur conduite provoqua immédiatement d'après discussions qui mirent la ville comme en ébullition. En effet, à travers cet incident, le système de relations féodales entre maître et serviteur – sur lequel reposait le shogunat – entraînait en conflit aigu avec ce même gouvernement shogunal conçu comme pouvoir politique unificateur².

Cette opposition entre *giri* et *ninjō* est généralement conçue comme une réalité de la condition des personnages peuplant le Japon féodal des genres littéraires et artistiques. Mais il est au demeurant possible de rapporter cette distinction japonaise canonique à celle, occidentale, du devoir-être et de la nature, qui relève du champ philosophique de la morale. Ainsi, pour un philosophe comme Hegel³, d'ailleurs contemporain des écrits de Tsuraya Nanboku :

cette loi, le devoir choisi comme critère et exécuté pour lui-même, par libre conviction et en suivant sa conscience intérieure, est pour soi l'universel abstrait de la volonté, qui a son opposition directe dans la nature, dans les impulsions sensibles, dans les intérêts égoïstes, dans les passions et dans tout

2. MURAYAMA Masao, *Essais sur l'histoire de la pensée politique au Japon*, traduction française par Jacques Joly, Paris, Les Belles Lettres, « Japon », série « Non fiction », 2018 [1983], p. 119.

3. Sur laquelle s'appuie d'ailleurs Murayama pour son analyse de l'influence d'un penseur comme Sorai Ogyū sous le règne des Tokugawa.

ce que, d'un mot, l'on appelle l'âme et le cœur. Dans cette opposition l'un des deux termes est considéré de telle façon qu'il *détruit* l'autre [...] ⁴.

Quintessence du *giri* et acte ultime des héros de *Kanadehon Chūshingura*, le *seppuku*, suicide rituel par éviscération, est une création du monde des maîtres qui organisent, en se posant comme valeur *universelle*, la cité et le prestige de l'ordre social des samouraïs ⁵ jusqu'à sacrifier les membres de leur famille lors des guerres ; il va contre l'instinct de conservation *particulier*, biologique. Il convient toutefois de nuancer quelque peu, afin de ne pas faire du *ninjō* et du *giri* de simples pendants japonais de certains concepts de la tradition philosophique occidentale. Si le *giri* « se donne avant tout comme une impression de devoir ⁶ », il ne peut être opposé, de manière trop radicale, au domaine des sentiments et des passions. En effet,

avec le *giri*, la manière dont circulent les “droits” et les “devoirs” devient un plaisir ou un embarras ; la relation d'obligation n'y est pas de l'ordre de la “raison”, mais de celui de la passion, en tant que forme supérieure de raisonnable. Pour s'en assurer, il suffit de considérer la seule sanction qu'il est loisible d'en attendre : la honte – tandis que la plus haute valeur qui s'y trouve en jeu, baptisée “*ninjō*”, n'est autre que l'“affection humaine naturelle” que chacun se doit. Pour les Japonais, c'est la nature des choses elle-même qui est affective ⁷.

4. HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, t. 1, Paris, Le Livre de poche, « Les classiques de la philosophie », 1997, p. 110.

5. Commentant l'évolution sémantique du concept, Inazō Nitobe note toutefois dès le tournant du xx^e siècle que, si le *giri* caractérisait traditionnellement, de façon légitime, la nécessité raisonnable accompagnant la piété filiale, il a « dégénéré avec le temps pour prendre un vague sens de “convenances”, que l'on évoque pour expliquer ceci ou sanctionner cela », ce devoir se retrouvant amputé de sa légitimité morale pour devenir « une lâche peur du blâme social ». NITOBE Inazō, *Bushido. Le code du samouraï. L'âme du Japon* [1900], introduction et commentaires d'Alexander Bennett [2019], traduction par Laurence Seguin, L'Haÿ-les-Roses, Synchronique éditions, 2020, p. 90.

6. DE SUTTER Laurent, « Chapitre 7. *Giri* », dans DE SUTTER Laurent (dir.), *Après la loi*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 2018, p. 145-162, mis en ligne le 13 février 2021. URL : <https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/apres-la-loi--9782130801443-page-145.htm> (consulté le 17 octobre 2021).

7. *Ibid.*

Toujours est-t-il qu'à sa façon, la trame de *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* éclaire la figure qui s'est imposée par la suite comme la plus représentative du *chanbara*, à savoir le *rōnin*, armé d'un sabre qui n'est plus guidé par le devoir *universel* et toujours susceptible de laisser libre cours à des affects *particuliers*. Symptomatiquement, la pièce s'est vue dans un premier temps associée en double programme à *Kanadehon Chūshingura* sur les planches du théâtre Nakamura-za à Edo. Mais plutôt qu'une succession, ce double programme proposait d'entremêler les œuvres au cours de deux jours de représentation. Ainsi, après les quatre actes initiaux de *Kanadehon Chūshingura* puis les trois premiers de *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* le premier jour, le second reprenait par les actes VII à XI du récit des quarante-sept *rōnin* avant de s'achever par les deux derniers actes de celui du 48^e. Il semble ainsi possible de considérer qu'en se présentant comme le contrechamp du destin des héros de *Chūshingura* au service d'une cause honorable les inscrivant dans le cadre du *jidai-geki*, toutes les adaptations cinématographiques de la pièce de Nanboku se retrouvent davantage liées au *chanbara* pour leur façon commune d'explorer certaines pulsions individualistes, sans pour autant relever directement de ce sous-genre. En outre, Jeanne Sigée nous rappelle que « dans le répertoire du *kabuki*, *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* se présente comme une œuvre hybride. *Kizewa-kyōgen* d'une part, mais aussi *jidai-sewa* d'autre part, cet amalgame de pièce d'époque et de pièce contemporaine où les effets de style sont marqués aussi fortement que dans les pièces d'époque. Mais surtout, et c'est par là qu'elle est célèbre, c'est une pièce de fantômes dont il serait vain de nier le côté grand-guignolesque⁸. » Ce caractère grand-guignolesque associé à plusieurs reprises à un déchaînement de violence participe également à enfermer son protagoniste dans une sorte de trivialité et ainsi à l'éloigner de l'idéalisation caractérisant la figure du samouraï telle que les *jidai-geki* la donne à voir.

8. SIGÉE Jeanne, « Introduction », *Les spectres de Yotsuya*, Paris, Maisonneuve et Larose, « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises », 1996, p. xix.

Éthique samouraï vs volonté personnelle

Dans l'adaptation cinématographique de *Chūshingura* par Hiroshi Inagaki (1962), la tension entre *giri* et *ninjō* est au centre de l'intrigue. C'est par son biais que semble se faire le tri des *rōnin* qui pourront accomplir la vendetta. Ceux qui ne tombent pas du côté du *ninjō*, résistent malgré la dissolution de leur clan et font partie des quarante-sept *rōnin*. L'envers de cette résistance, le pont entre le monde « particulier » des bourgeois et le monde du devoir « universel », ne semble lui pouvoir se construire que par un conte sur la déchéance. Le *rōnin* ayant choisi le *ninjō*, les désirs du monde bourgeois, est frappé d'une malédiction, d'une déchéance morale. Le *bushidō* est remplacé par d'autres valeurs. Le sabre, le principal attribut de la caste des samouraïs, revêt dès lors une tout autre symbolique, ou plutôt se dévêt de toute symbolique : là où le sabre de *Chūshingura* vise une vengeance « noble », par la fidélité au maître (au devoir qui s'impose comme un universel) et le sacrifice des désirs particuliers, celui de *Yotsuya Kaidan* tue avec pour principale raison la soif de femmes, d'argent ou le désir d'un changement de condition sociale. Il agit dans un monde instable, dominé par les passions matérielles, biologiques. Ce sabre là n'est plus celui de l'éthique samouraï, il est l'outil nu d'un criminel. Lors de leur vendetta, les héros du *Chūshingura* d'Inagaki ont pour mot d'ordre d'épargner les femmes et les enfants, alors qu'Iemon, le personnage central de la pièce de Nanboku, tue sa femme, et parfois, selon les adaptations, son propre enfant (encore nourrisson). L'antihéros maudit de *Pandemonium* (*Shura*), adaptation d'une autre pièce de Nanboku, *Kamikakete Sango Taisetsu* (1825), par Toshio Matsumoto en 1971, perpètre des actes semblables. Il est lui aussi séduit par le monde bourgeois, la beauté illusoire de courtisanes qui jouent de la passion amoureuse ou de la tentation du *shinjū* en attisant la soif d'argent nécessaire à la vie auprès d'elles. N'ayant pas de devoir qui l'oblige à agir selon la volonté « universelle » d'un « maître », le *rōnin* qui n'a pas conservé l'éthique samouraï (et n'a donc pas résisté au *ninjō*) agit dans le sens de ses pulsions et désirs particuliers tout en conservant le principal attribut du samouraï : le sabre.

Les anti-héros de *Shura* et de *Yotsuya Kaidan* ont d'ailleurs une relation directe avec la trame de *Chūshingura*. Ils appartiennent à son hors-champ. En effet, ayant cédé au *ninjō*, ils font partie des deux cent cinquante trois *rōnin* du clan Asano qui n'ont pas pris part à la vengeance contre le clan Kira. Dans l'adaptation de *Chūshingura* par Inagaki, un *rōnin* fait le choix, la nuit même de la vendetta, de se suicider avec une courtisane. Le *shinjū* ici accompli à la manière des tragédies bourgeoises des pièces de Chikamatsu Monzaemon dit l'abandon de l'éthique samouraï, le choix d'une mort par amour d'une femme plutôt que par fidélité au maître et à la hiérarchie sociale/militaire ; une mort réalisée dans l'affirmation particulière du couple amoureux, plutôt que dans l'universel de l'éthique ou de la loi des samouraïs. Cette mort tente aussi le héros de *Shura*, mais ni lui, ni le protagoniste de *Yotsuya Kaidan* ne prendront cette voie. Leurs morts ne seront ni celle de la morale particulière bourgeoise, ni celle de l'éthique universelle samouraï et leur déchéance les mènera à la fin abjecte du criminel ou du traître qui s'est fait acheter (indirectement) par l'ennemi, le clan Kira. Ce choix de rejoindre le clan ennemi plutôt que d'accompagner la vengeance qui sera réalisée par les quarante-sept *rōnin*, est donné à voir dans la double adaptation proposée par Kinji Fukasaku en 1994, *Chūshingura gaiden Yotsuya Kaidan*. Iemon y est poussé, par le clan Itō, lié à celui de Kira, à empoisonner sa femme. Cette version de l'histoire, à la manière des premières représentations de *kabuki* de *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, réunit les deux intrigues dans un film en « champ-contrechamp » présentant la quintessence du *bushidō* et son envers. Le film de Fukasaku donne à voir ce qui est implicite dans les autres adaptations cinématographiques (bien que présent dans la pièce d'origine) : *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* est un hors-champ, ou un contrechamp de *Kanadehon Chūshingura*, comme le *ninjō* est un contrechamp du *giri*.

Variations

Le résumé des enjeux du monde de *Yotsuya Kaidan* nous permet de dégager une structure simple : un *rōnin* ayant renoncé à l'éthique samouraï est poussé par un contexte défavorable à tuer sa femme, celle-ci revenant le hanter sous forme de spectre. Nous choisissons ici de parler de « contexte » afin de ne pas

réduire la raison de cet acte à la psychologie du personnage principal. Or, cette psychologie est plus ou moins disposée à l'acte criminel selon les différentes adaptations qu'a connu ce récit au cinéma, telles que *Le Fantôme de Yotsuya* (*Yotsuya Kaidan*, Keisuke Kinoshita, 1949), *Yotsuya Kaidan* (Masaki Mori, 1956), *Histoire de fantômes japonais (Tōkaidō Yotsuya Kaidan)*, Nobuo Nakagawa, 1959), *Contes fantastiques de Yotsuya* (*Yotsuya Kaidan*, Kenji Misumi, 1959), *Le Spectre de Dame Iwa* (*Kaidan Oiwa no Borei*, Tai Katō, 1961), *Fantômes japonais (Yotsuya Kaidan)*, Shirō Toyoda, 1966), *Contes fantastiques de Yotsuya : le fantôme d'Oiwa* (Kazuo Mori, 1969), *Crest of Betrayal (Chūshingura gaiden Yotsuya Kaidan)*, Kinji Fukasaku, 1994), ou encore, plus récemment, *Over Your Dead Body* (*Kuime*, Takashi Miike, 2014)⁹. Dans les films de Misumi, Mori et Kinoshita, Iemon est par exemple présenté comme n'ayant aucune volonté de faire le mal, le contexte agissant en revanche fortement sur son (faible) caractère. L'Iemon de Fukasaku, bien que porté par des pulsions sexuelles et violentes (il vole et tue sans remords), a besoin de divers facteurs extérieurs pour anéantir sa sympathie envers sa femme. Celui de Tai Katō, est par contre psychologiquement prédisposé à cette absence de sympathie : sa brutalité s'accompagne dès le départ d'une réduction de sa femme à un objet sexuel, tandis qu'une conversation avec son comparse Naosuke donne à entendre la raison du mariage : « elle a un très beau corps ». Ce qui, chez Fukasaku, lie Iemon à sa femme Oiwa est certes aussi essentiellement d'ordre sexuel, mais cette sexualité est montrée dans le film comme une passion commune. Oiwa et Iemon aiment être ensemble, leur relation est une romance hypersexuée. L'Oiwa du film de Fukasaku est enceinte d'un enfant qu'Iemon semble désirer, et ce, bien que celui-ci lui fasse savoir qu'il n'y a aucune raison d'être sûr qu'il s'agisse du sien, le couple s'étant rencontré à un moment où Oiwa se prostituait. L'empoisonnement d'Oiwa par le biais du clan Itō, qui aura (sur le tard, une fois le forfait accompli) le consentement d'Iemon, entraînera également une fausse couche.

9. Nous conserverons les titres originaux pour désigner ces films dans la suite du texte.

Dans la plupart des adaptations, cet empoisonnement n'a pas pour finalité la mort d'Oiwa, mais sa défiguration. Le clan Itō veut pousser Iemon à se marier à Oume, jeune fille du clan amoureuse du *rōnin*. Le clan Itō ne prend cependant pas systématiquement part au meurtre d'Oiwa. Dans les versions de Kinoshita et Mori, il est tout à fait à l'écart du projet d'empoisonnement, qui est chez Kinoshita le fait du comparse d'Iemon, Naosuke, principal agent, dans ce cas, de la déchéance sociale et morale du *rōnin*. Naosuke est secondé dans la version de Mori par la mère d'Iemon, qui est servante au domicile du clan Itō et qui pousse son fils au crime afin de sortir de la misère. Naosuke apparaît en revanche, dans la version de Tai Katō, comme un personnage moins mauvais, prenant même part à la vengeance contre Iemon, menée par la sœur d'Oiwa, Osode, et son prétendant Yomoshichi.

On peut ainsi remarquer que la pièce d'origine contient un réservoir d'éléments qui sont partiellement exploités ou détournés par les diverses adaptations. L'ensemble des principaux personnages de la pièce n'est entièrement mobilisé dans aucune de ces versions. *Over Your Dead Body* de Miike se concentre sur Oiwa, Iemon et le clan Itō, tandis qu'Osode et Naosuke en sont absents. Le film de Fukasaku se passe pareillement d'Osode et Naosuke, mais contrairement aux autres adaptations, ajoute au drame d'Iemon la trame de *Chūshingura* ainsi que la relation entre le clan Itō et le clan Kira, objet de la vengeance des quarante-sept *rōnin*. D'autres personnages secondaires s'absentent selon les adaptations : Yomoshichi, le prétendant ou mari de la sœur d'Oiwa ; Osode, qui dans la pièce d'origine prend part à la vengeance des quarante-sept *rōnin* ; Takuetsu, un masseur parfois au service du foyer d'Iemon ; Kohei un homme parfois amoureux d'Oiwa, tantôt malencontreusement présent lors du meurtre et utilisé comme mobile ; enfin le père d'Oiwa et d'Osode qui s'opposant à l'union entre Iemon et Oiwa est le premier personnage de l'intrigue à être tué par Iemon (et Naosuke qui selon les adaptations convoite Osode). La mort du père sert alors, dans ce cas de figure, de prétexte à Iemon pour reprendre les rênes familiales afin de trouver de présumés meurtriers. Plutôt que l'anonymat des samouraïs de *Chūshingura* tous unis dans un même but, les récits des différentes adaptations de *Tōkaidō*

Yotsuya Kaidan insistent sur des destins individuels, sur l'entrelacement des actes de chacun et leurs conséquences sur les uns et les autres, en particulier le meurtre et la vengeance. Ils peuvent ainsi tous se voir répartis en trois catégories : les victimes (le père d'Oiwa, Kohei, Oiwa, Takuetsu – selon les versions, Takuetsu est tué à la place de Kohei, ou est un témoin gênant du meurtre ; dans la version de Fukasaku cependant, il viole Oiwa juste avant de se faire tuer avec elle), les meurtriers (Iemon, Naosuke – selon les versions il devient le mari d'Osode, dans celle de Nobuo Nakagawa et de Tai Katō notamment –, le clan Itō – dans la version de Kinoshita, ce clan est neutre et ne participe pas à l'empoisonnement d'Oiwa qui est totalement pris en charge par Iemon et Naosuke ; il est aussi, dans cette adaptation, sans aucune affiliation avec le clan Kira) et enfin les vengeurs (Osode, Yomoshichi – dans la pièce d'origine, ce dernier prendra également part à la vengeance des quarante-sept *rōnin*).

Vengeance « particulière », « universelle » ou « individuelle »

Osode et Yomoshichi, qui représentent le versant positif de l'histoire, agissent pour venger Oiwa. Leur acte est à rapprocher de celui des quarante-sept *rōnin*, malgré le fait qu'on passe ici de l'espace du clan à celui de la famille, d'un monde politique (historique) à un monde affectif et biologique. En effet, l'éthique samouraï, lors de la vengeance, bien que mobilisant aussi des affects ayant pour objet le chef de clan, est basée sur une structure politique et historique, sur la réalité de l'organisation sociale établie par le shogunat. La vengeance de la mort d'Oiwa, n'a quant à elle pour principale raison que l'amour particulier d'une sœur. Mais bien que ce motif soit une raison affective, il est aussi lié, sur le plan formel, à un rite samouraï, social. La vengeance se fait par le sabre. Yomoshichi, qui accompagne Osode dans la réalisation de cet acte, en réalisera une forme plus accomplie, totalement détachée du *ninjō*, en participant à la vendetta. Comme nous l'avons vu plus haut, les quarante-sept *rōnin* dépassent le *ninjō*, même sur le plan de l'affect qui lie chaque individu prenant part à cette vengeance au chef de clan. Ce dépassement du particulier, de l'individuel, se réalise par le sacrifice,

l'acceptation de la mort. Les *rōnin* acceptent la loi du shogunat masquée sous l'éthique samouraï et leur histoire se clôt par un suicide rituel¹⁰.

En revanche, la vengeance réalisée par Osode ne finit pas par l'acceptation d'une loi ou d'une éthique « historique », ni par un sacrifice, signe de prestige social. Tout se réduit ici à l'acte particulier. Le *seppuku*, suicide rituel, *a contrario*, dit, par le renoncement au *ninjō*, l'obéissance à une volonté « universelle ». Mais cet universel, cet idéal, se manifeste d'abord dans des actions individuelles ici opposées à une réalité sociale corrompue symbolisée par le clan Kira. Nous trouvons là les conditions de validité de l'éthique selon Hegel, conditions « qui se fonde[nt] uniquement sur des individus dont la volonté particulière et la grandeur et l'efficacité éminentes de leur caractère les placent à la tête de la réalité dans laquelle ils vivent. Ce qui est juste résulte dans ce cas de leur décision très personnelle. [Ce qui ici, en l'occurrence, distingue aussi] le châtement [...] de la vengeance¹¹. » La vengeance des quarante-sept *rōnin* est juste, mais ils l'ont exécutée « selon la loi de leur vertu particulière, non pas selon un jugement et selon le droit ». Jugement et droit qui scelleront par la suite leur sort en les condamnant, au châtement du *seppuku*, sans pour autant entacher leur vertu. C'est ce châtement accepté qui confirme le *giri*, différencie définitivement l'acte des quarante-sept *rōnin* de celui d'Osode. Bien que son acte de vengeance soit « juste », Osode reste dans le monde du *ninjō*.

Over Your Dead Body de Takashi Miike, qui intègre une représentation scénique contemporaine de *Yotsuya Kaidan* au sein de sa diégèse filmique, ne met pas en scène cette vengeance familiale opposée à l'universel abstrait de la volonté des quarante-sept *rōnin*. Le film se concentre sur l'élément psychique en le présentant sous une forme fantastique. C'est le spectre qui se venge directement, et il semble le faire à partir du subconscient des personnages, rejoignant ainsi cette interprétation de Jeanne Sigée :

10. En effet, la condamnation de leur seigneur étant officielle, leur vengeance est illégale et suppose donc qu'ils se fassent ensuite *seppuku* pour avoir désobéi au *shōgun*.

11. HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, t. 1, *op. cit.*, p. 261.

Le second ordre de réalité est psychique. Descendant à un autre niveau encore, la pièce révèle ce que confirme la science moderne, la profondeur des couches où s'inscrivent irréversiblement les relations intersubjectives, en particulier entre époux. La pièce donne à voir, en quelque sorte de manière sauvage, le "refoulé" de la psychanalyse, O-Iwa y devient l'incarnation de l'épouse bafouée dans la mauvaise conscience du mari incapable dans son for intérieur de passer à une situation nouvelle¹².

Cette analyse porte les enjeux de la pièce vers des formes non liées au folklore de l'époque représentée dans l'œuvre. *Yotsuya Kaidan* y apparaît comme un drame matrimonial, Miike se concentrant sur le trio Iemon-Oiwa-Oume. L'interprète d'Iemon y est tenté par la jeune actrice qui joue Oume et finit d'ailleurs par coucher avec elle. L'interprète d'Oiwa, plus âgée que celle d'Oume et, en dehors de la scène, également la compagne de l'interprète d'Iemon, est psychologiquement déchirée en l'apprenant, et ce d'autant plus qu'elle semble souffrir d'infertilité. Miroir de ces relations, la pièce figure le subconscient des interprètes d'Oiwa et Iemon, un subconscient que les acteurs connaissent et partagent puisqu'ils le jouent sur scène. C'est ce subconscient qui semble traverser les époques et les genres artistiques pour atteindre le spectateur contemporain. Le conflit *giri/ninjō*, comme phénomène socio-historique et marqueur d'un genre cinématographique ou théâtral, n'y prend pas part, le plus important étant la réalité psychique. Le *jidai-mono* réduit au folklore, aux costumes et aux décors dans lesquels évoluent les acteurs/personnages, ne fait plus agir ses codes.

Le film de Miike ne perd cependant pas de vue la notion de « genre cinématographique » et semble faire de la trame de *Yotsuya Kaidan* un prétexte pour créer un film fantastique répondant aux codes modernisés par des films comme *Ring* (Hideo Nakata, 1998) ou *Kairo* (Kiyoshi Kurosawa, 2001). On peut dire qu'à la manière de ces derniers, les spectres du film de Miike passent du médium (la vidéo et l'espace informatique pour *Ring* et *Kairo*, le théâtre pour *Over Your Dead Body*) à la psyché des personnages. Ce sont des fictions

12. SIGÉE Jeanne, « Introduction », *Les spectres de Yotsuya*, op. cit., p. xx.

prenant corps. Mais comme nous l'avons précisé plus haut, contrairement à ces films de genre, le fantastique apparaît comme un monde mental dans le film de Miike, réduit au subconscient des personnages, aux désirs violents qui y sont refoulés. Tenté par une vie auprès de l'interprète d'Oume, le mari aimerait que sa femme disparaisse. Connaissant les passions exprimées dans la pièce (et dans « la réalité »), la femme aimerait s'en venger (ce dont semble se charger son double, le spectre d'Oiwa). Le mari et la femme meurent violemment dans leurs subconscients respectifs.

La pression sociale semble moins présente dans la vie des personnages du film que dans celle de ceux de la pièce qu'ils interprètent. À l'opposé d'Iemon et d'Oiwa, les comédiens ne vivent pas dans la précarité. On apprend simplement au détour d'un dialogue que le père de l'interprète d'Oume est un chef d'entreprise très riche, et qu'elle serait donc un bon parti pour l'acteur jouant Iemon. Ce fait reflète la situation de la pièce, l'impératif de retour à une vie sociale digne d'un samouraï étant ici remplacé par la question d'un meilleur confort. Mais cette conquête d'une dignité et d'une meilleure situation sociale n'est possible que par l'élimination de la femme d'Iemon et de son interprète, donc par un acte immoral qui sera puni par la vengeance ou la providence. Alors qu'il est harcelé par les apparitions du spectre d'Oiwa, l'interprète d'Iemon meurt dans un accident de voiture, décapité par un morceau de taule emporté par des vents violents. La police ne retrouve pas sa tête et le dernier plan du film nous révèle que sa femme a ramené celle-ci dans sa loge.

La vengeance ne se joue ici même plus dans la particularité familiale, elle est un fait ne concernant que la femme, sa subjectivité apparaissant par le biais du spectre d'Oiwa. Le meurtre de l'interprète d'Oiwa n'est plus l'aboutissement d'une pression extérieure à la vie du couple, la vengeance non plus. Là où la relation entre Oume et Iemon est le fruit de transactions sociales et familiales, celle de leurs interprètes est juste une aventure extraconjugale. Le monde qui se forme autour des interprètes de la pièce est affaire de subjectivité et de choix individuels, celui des personnages de la pièce est le fait de diverses médiations sociales, objectives. Les personnages « contemporains » semblent réduire le monde à leur réalité « subjective ». Leurs doubles,

les personnages « historiques » sont quant à eux le produit de réalités, des contingences de la société d'Edo.

Ainsi, à l'issue de ce parcours au sein d'adaptations cinématographiques variées, *Chūshingura* apparaît comme l'affirmation d'une morale « universelle » (*giri*) agissant négativement sur les personnages « particuliers » (*ninjō*) de *Yotsuya Kaidan* qui, dans la réalité de leur interprétation contemporaine (hors du monde d'Edo et des genres qui le décrivent), sont des individus, des subjectivités anéantissant la relation *giri-ninjō*. À ce titre, cette opposition permet de cerner certains traits de caractère au fondement de la figure du *rōnin* qui traverse le *chanbara*, un genre travaillé, dans sa relation au *jidai-geki*, par de comparables enjeux.

Crédits

Couverture

Denjirō Ōkōchi dans *Rancune profonde* (*Chōkon*, Daisuke Itō, Nikkatsu, 1926)
© Domaine public

Introduction

Fig. 1 : Musashi Miyamoto face à Kojirō Sasaki dans *L'Histoire de Musashi Miyamoto* (*Miyamoto Musashi*, Kenji Mizoguchi, Shōchiku, 1944) © Domaine public

Fig. 2 : Tsumasaburō Bandō dans *Duel à Takadanobaba* (*Chikemuri Takadanobaba*, Masahiro Makino et Hiroshi Inagaki, Nikkatsu, 1937) © Domaine public

Fig. 3-4 : *Le Serpent* (*Orochi*, Buntarō Futagawa, Bandō Tsumasaburō Production, 1925) © Domaine public

Chapitre 1

Fig. 5 : Seul et dos à la caméra, il les repoussera tous, dans *Quartier des rōnin, première histoire* (*Rōnin-gai – Dai-ichi-wa : Utsukushiki emono*, Masahiro Makino, Makino Productions, 1928) © Domaine public

Fig. 6 : L'apparente nonchalance du sabreur dans *Tange Sazen et le pot d'un million de ryō* (*Tange Sazen yowa : Hyakuman-ryō no tsubo*, Sadao Yamanaka, Nikkatsu, 1935) © Domaine public

Fig. 7 : Pour finir, *Les Trois Mousquetaires* (*The Three Musketeers*, Fred Niblo, Douglas Fairbanks Pictures, 1921) sont finalement quatre tandis que les sept samourais ne seront plus que trois © Domaine public

Chapitre 3

Fig. 8 : *Lone Wolf and Cub* (*Kozure Ōkami*, Kazuo Koike et Gōseki Kojima, 1970-1976), vol. 2, Panini Manga, 2021, p. 221 © 2001 by KAZUO KOIKE / GOSEKI KOJIMA

Chapitre 5

Fig. 9 : Séquence cinématique de *Yakuza Kenzan!* (*Ryū Ga Gotoku Kenzan!*, Amusement Vision, 2008) © Amusement Vision Ltd. et Sega Corporation

Fig. 10 : L'étrange perspective de *Sword of the Samurai* (MicroProse Software, 1989) © MicroProse Software

Fig. 11 : Duel dans *Bushido Blade* (*Bushidō Burēdo*, Lightweight, 1997) © Lightweight Co., Ltd.

Fig. 12 : Phase de combat (hors ville) de *Yakuza Kenzan!* (*Ryū Ga Gotoku Kenzan!*, Amusement Vision, 2008) © Amusement Vision Ltd. et Sega Corporation

Fig. 13 : Phase d'exploration urbaine de *Yakuza Kenzan!* (*Ryū Ga Gotoku Kenzan!*, Amusement Vision, 2008) © Amusement Vision Ltd. et Sega Corporation

Interlude

Fig. 14 : *Lone Wolf and Cub* (*Kozure Ōkami*, Kazuo Koike et Gōseki Kojima, 1970-1976), vol. 2, Panini Manga, 2021, p. 69 © 2001 by KAZUO KOIKE / GOSEKI KOJIMA

Fig. 15 : *Lone Wolf and Cub* (*Kozure Ōkami*, Kazuo Koike et Gōseki Kojima, 1970-1976), vol. 4, Panini Manga, 2022, p. 97 © 2001 by KAZUO KOIKE / GOSEKI KOJIMA

Fig. 16 : *Lone Wolf and Cub* (*Kozure Ōkami*, Kazuo Koike et Gōseki Kojima, 1970-1976), vol. 2, Panini Manga, 2021, p. 220 © 2001 by KAZUO KOIKE / GOSEKI KOJIMA

Fig. 17-20 : *Kozure Ōkami* (Nihon Bussan, 1987) © Hamster Corporation

Chapitre 7

Fig. 21 : *L'Histoire de Musashi Miyamoto* (*Miyamoto Musashi*, Kenji Mizoguchi, Shōchiku, 1944) © Domaine public

Chapitre 8

Fig. 22-24 : Tokumaro Dan, Denjirō Ōkōchi et Kanjūrō Arashi en Tange Sazen dans trois *Shinpan Ōoka Seidan* différents (Gorō Hirose, Tōa Kinema/Daisuke Itō, Nikkatsu/Buntarō Futagawa, Makino Mimuro, 1928) © Domaine public

Fig. 25 : Isuzu Yamada et Denjirō Ōkōchi dans *Tange Sazen: Dai ippen* (Daisuke Itō, Nikkatsu, 1933) © Domaine public

Chapitre 12

Fig. 26 : *Le Serpent (Orochi)*, Buntarō Futagawa, Bandō Tsumasaburō Production, 1925) © Domaine public

Fig. 27-28 : *Les Carnets de voyage de Chūji (Chūji tabi nikki)*, Daisuke Itō, Nikkatsu, 1927) et *Rancune profonde (Chōkon)*, Daisuke Itō, Nikkatsu, 1926) © Domaine public

Fig. 29 : *Le Sabre qui prend une vie pour en sauver plusieurs (Issatsu tashō ken)*, Daisuke Itō, Ichikawa Utaemon Production, 1929) © Domaine public

Chapitre 17

Fig. 30 : Le visage défiguré du samouraï gisant parmi d'autres cadavres au fond d'un trou dans *Onibaba, les tueuses (Onibaba)*, Kaneto Shindō, 1964) © KINDAI EIGA KYŌKAI Co., Ltd.

Fig. 31 : *Yoroi: Samurai Zombie (Yoroi: Samurai zonbi)*, Tak Sakaguchi, 2008) © BOGEYDOM licensing

Fig. 32 : *Why Don't You Play In Hell? (Jigoku de naze warui)*, Sion Sono, 2013) © King Records

Conclusion

Fig. 33-34 : *Le Sabre pourfendeur d'hommes et de chevaux (Zanjin zanba ken)*, Daisuke Itō, Shōchiku Kinema, 1929) © Domaine public

Malgré tous nos efforts, les organismes ou ayants droit de certains documents iconographiques reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés ou n'ont pas répondu à nos sollicitations. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

*Ouvrage publié avec le soutien de l'Université de Strasbourg
et de l'unité de recherche APP « Arts : pratiques et poétiques »
de l'Université Rennes 2*

APP
arts : pratiques & poétiques



Illustration de couverture :
Denjirō Ōkōchi dans *Rancune profonde*
(*Chōkon*, Daisuke Itō, Nikkatsu, 1926) © Domaine public

ISBN : 979-10-344-0148-2

© 2023 Presses universitaires de Strasbourg
4 rue Blaise Pascal – CS 90032
F – 67081 Strasbourg Cedex

Achévé d'imprimer en juin 2023
Département Imprimerie
Direction des affaires logistiques intérieures
Université de Strasbourg
Dépôt légal juin 2023