

# Penser trop profond. Mondes du texte et de l'image dans *La Proie et l'Ombre d'Edogawa Ranpo* de Katô Tai

Mathieu Capel

Cela peut s'appeler le moyen d'être trop profond. La vérité n'est pas toujours dans un puits. [...] je crois qu'elle est invariablement à la surface. Nous la cherchons dans la profondeur de la vallée. C'est du sommet des montagnes que nous la découvri-rons<sup>1</sup>.

Lorsqu'en 1977 sort *Edogawa Ranpo no Injû* 江戸川乱歩の陰獣 (*La Proie et l'Ombre d'Edogawa Ranpo*<sup>2</sup>) sur les écrans de la compagnie Shôchiku, Katô Tai 加藤泰 (1916-1985) n'a pas tourné depuis quatre ans. Si quatre années peuvent ne pas paraître un délai bien long au regard des critères actuels du cinéma mondial, elles constituent en revanche une coupure inédite pour qui a tourné trente-sept films depuis 1951, qui, en 1958 et 1966, en signait pas moins de quatre, et trois encore en 1973 – en majorité des films para-historiques (*jidai geki*) mettant en scène *ronin* ou samourais, parmi quelques films de yakuzas et autres histoires de l'ère Meiji (*meijimono*) déplaçant ce type de personnages à l'articulation des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : tous films comme en produisent en masse les principaux studios de l'industrie japonaise. Or, Katô reste loin de l'archétype du cinéaste de studio : quand la plupart sont liés à leur tutelle par des contrats d'exclusivité, lui n'aura cessé d'être ballotté d'une compagnie à l'autre, de la Tôei à la Shôchiku, en passant par la Tôhô et la ShinTôhô, sans oublier de petites structures telles que Takara Pro ou Golden Pro<sup>3</sup>. À moins qu'il

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Michel Levy, 1869, p. 59.

<sup>2</sup> Je reprends le titre donné dans Gérald Peloux et Cécile Sakai (dir.), *Edogawa Ranpo. Les méandres du roman policier au Japon*, Poitiers, Le Léopard noir, 2018, p. 152.

<sup>3</sup> Pour une présentation succincte du système des studios en langue française, on peut se reporter à Max Tessier, *Le Cinéma japonais*, 3<sup>e</sup> édition actualisée et augmentée par Frédéric Monvoisin, Malakoff, Armand Colin, coll. « Focus cinéma », 2018 ; en langue anglaise, à Yomota Inuhiko, *What is Japanese Cinema? A History*, trad. Philip Kaffen, New York, Columbia University

ne faille voir au contraire dans pareille mobilité une figure exemplaire de la précarité grandissante des acteurs de l'industrie ? Ou, plus loin, des tendances profondes qui gouvernent le cinéma japonais de la fin des années 1970 ? Mais la représentativité du film de Katô excède les données économiques et industrielles qu'on rappellera brièvement dans un premier temps, pour s'immiscer parmi d'autres films apparentés dans un genre en renouveau (le film policier). Cependant, ce que l'on tâchera de suggérer ici se situe encore ailleurs, sur un plan plus fondamentalement esthétique. Katô s'y attaque, sur un mode à la fois mineur et ironique, aux liens entre texte et image – qu'il faudrait décliner ainsi : liens d'un texte aux images qu'il suscite, liens inverses d'un film à son œuvre originale, d'images à leur texte source, mais encore, et plus profondément, de l'écrit (lettres, mots, phrases) et de l'iconique (film, photographie, reflet).

### Représentativité de *La Proie et l'Ombre*

Dans son numéro double d'août-septembre 1977, la revue *Eiga geijutsu* célèbre largement le retour aux affaires de Katô : encart photo en ouverture, dossier de dix pages, suivi d'un reportage sur son tournage<sup>4</sup>. Sous la plume du critique Yamane Sadao – sans doute le plus influent de ses thuriféraires<sup>5</sup> – l'importance du film se mesure d'abord à sa représentativité dans le paysage cinématographique contemporain. Hélas, les raisons n'en seraient guère artistiques. En effet, *La Proie et l'Ombre* serait exemplaire avant tout pour les conditions déplorables dans lesquelles il voit le jour : *primo*, un tournage sous des conditions de sous-traitance, en dépit du logo de la Shôchiku à l'ouverture du film ; *secundo* ou corollairement, sans que Katô ne soit salarié du studio ; *tertio*, en un délai extrêmement court, exigeant de répartir les séquences entre deux équipes tournant en parallèle ; *quarto*, souffrant d'une durée d'exploitation réduite de moitié par rapport à celle initialement prévue<sup>6</sup>. Bien sûr, l'analyse de Yamane n'est guère surprenante, alors que les soi-disant âges d'or de l'industrie (dans

Press, 2019. Signalons enfin, pour une approche plus complète et récente en langue japonaise, Inoue Masao 井上雅雄, *Sengo Nihon eigashi – kigyô heieishi kara tadoru* 戦後日本映画誌—企業経営史からたどる (Histoire du cinéma japonais d'après-guerre. Histoire et gestion d'une industrie), Tokyo, Shin.yôsha, 2022.

<sup>4</sup> *Eiga geijutsu* 映画芸術, n° 318, août-septembre 1977.

<sup>5</sup> Yamane Sadao 山根貞夫 est aussi à l'origine des quatre numéros de la revue *Katô Tai kenkyû* 加藤泰研究 (Études sur Katô Tai, Tokyo, Hokutô shobô, 1972-1973), qui se prolongent dans les quatre numéros de *Nihon eiga kenkyû* 日本映画研究 (Études sur le cinéma japonais, Tokyo, Hokutô shobô, 1977-1981). Il co-édite aussi les prises de paroles de Katô : Yamane S. et Yasui Yoshio 安井 喜雄 (dir.), *Katô Tai, eiga o kataru* 加藤泰、映画を語る (Katô Tai raconte ses films), Tokyo, Chikuma shobô, 1994.

<sup>6</sup> Yamane S., « Taishû eiga no jiko sakuretsu no tsuyayakasa » 大衆映画の自己炸裂の艶やかさ (Le glamour auto-destructeur du cinéma populaire), *Eiga geijutsu*, art. cit., p. 115 et suiv.

les années 1930 et 1950) sont des souvenirs toujours plus lointains. En à peine vingt ans, du début des années 1960 au début des années 1980, le paysage du cinéma japonais a connu en effet une mutation profonde – qu'on pourra sans doute qualifier de libéralisation, artistique comme économique. L'industrie cinématographique, dominée sans partage par six grands studios jusqu'en 1961, a ainsi vu se multiplier les sociétés de productions indépendantes, qui font jeu égal dès 1965 en termes de nombre de films produits. Indépendance et libéralisation ont toutefois la précarité pour revers : les budgets de production et les équipes de tournage se réduisent, comme le nombre des spectateurs et des écrans. Toute la profession en vérité est touchée par cette précarisation – au point que le chercheur Alexander Zahlten<sup>7</sup> qualifie rétrospectivement cette longue période de transition, jusqu'aux années 1980, de « fin du cinéma japonais ».

Dans ce contexte, la « pique » de Yamane n'en est pas vraiment une, et le sort de Katô, éternel vacataire des studios, n'en serait que très normal – c'est-à-dire, *stricto sensu*, dans la norme. Ajoutons toutefois une cinquième caractéristique pour faire de *La Proie et l'Ombre* un film décidément de son temps. Comme son titre l'indique, il adapte le célèbre roman éponyme d'Edogawa Ranpo<sup>8</sup>. Pour le cinéaste, c'est une première : si les yakuzas abondent chez lui, si l'un de ses films les plus connus met en scène un tueur en série<sup>9</sup>, jamais il ne s'est attelé au récit de détective. Ainsi, *La Proie et l'Ombre* revendiquerait au regard de sa filmographie une spécificité égale à celle de *Za Ondekoza* ざ・鬼太鼓座 (The Ondekoza), le documentaire qui clôt son œuvre en 1981<sup>10</sup>. Mais le film ne détonne pas pour autant dans le paysage cinématographique de la fin des années 1970, puisqu'il s'inscrit dans un ensemble de productions alors en vogue, qui ont en commun d'être les adaptations de romans de détective : de Nomura Yoshitarô 野村芳太郎, *Suna no utsuwa* 砂の器 (*Le Vase de sable*, 1974) et *Yatsuhaka-mura* 八つ墓村 (*Le village aux huit tombes*, 1977) ; de Ta-

<sup>7</sup> Alexander Zahlten, *The End of Japanese Cinema. Industrial Genres, National Times and Media Ecologies*, Durham, Duke University Press, 2017. On peut également renvoyer à Mathieu Capel (dir), *Films en miroirs. Quarante ans de cinéma japonais 1980-2020*, dossier, *Ebisu. Études japonaises*, n° 59, 2022, et au numéro de la revue *Gekkan imēji fōramu* 月刊イメージフォーラム (Image Forum), n° 0 (sōkan junbigō), « Eiga – Shisutemu 映画=システム (Cinéma – Système) », juin 1980, notamment à l'article de Kawarabata Yasushi 河原畑寧, « Eiga e no tabi no tochū de watashitachi wa doko ni iru no ka » 映画への旅の途中で私たちはどこにいるのか? (Où en sommes-nous dans notre voyage à la rencontre du cinéma ?), p. 20-30.

<sup>8</sup> Ce roman a paru originellement en trois parties, dans les numéros d'août, septembre et octobre 1928 de la revue *Shinseinen* 新青年.

<sup>9</sup> Katô Tai, *Minagoroshi no reika* 皆殺しの霊化 (*Requiem pour un massacre*), 1968.

<sup>10</sup> En vérité, *Za Ondekoza*, consacré à la troupe éponyme de tambour japonais (*taiko*), n'est pas le seul documentaire de Katô, puisqu'il a tourné quatre documentaires de propagande entre 1941 et 1944, sous son vrai nom de Katô Yasumichi.

kabayashi Yôichi 高林洋一, *Honjin satsujin jiken* 本陣殺人事件 (Meurtres à l'ancienne résidence, 1975) ; d'Ichikawa Kon 市川崑, *Inugamike no ichizoku* 犬神家の一族 (La famille Inugami, 1976), *Akuma no temariuta* 悪魔の手毬歌 (La ballade du diable, 1977), *Gokumontô* 獄門島 (L'île de la prison, 1977), *Joôbachi* 女王蜂 (La reine des abeilles, 1978), et *Byôinzaka no kubikukuri no ie* 病因坂の首くくりの家 (La maison du pendu, 1979) ; de Satô Jun.ya 佐藤純也, *Ningen no shômei* 人間の証明 (*Proof of the Man*, 1977) et *Yasei no shômei* 野性の証明 (*Never Give Up*, 1978)<sup>11</sup>.

Parmi ces dix films, sept sont en outre tirés des romans du même Yokomizo Seishi 横溝正史<sup>12</sup>. Ils illustrent en ce sens l'efficacité de nouvelles stratégies : ce « boom Yokomizo », orchestré par Kadokawa Haruki 角川春樹 à la tête des éditions du même nom, marque moins quelque regain d'intérêt pour l'adaptation cinématographique, qu'il n'inaugure une nouvelle logique *mix media* :

Tel que conçu par Kadokawa, le *mix media* formait un ensemble composé de média imprimé, de film et de musique commercialisé par une seule entreprise à destination d'un public aussi vaste que possible, chaque produit servant de publicité aux autres<sup>13</sup>.

Dans ce nouvel agencement, roman, film et bande-son se retrouvent comme à égalité, sans préséance ni hiérarchie, au service d'une stratégie commerciale qui, *de facto*, mobilise le plus gros des investissements. Dans ce contexte où les arts littéraire et cinématographique se trouvent en position ancillaire par rapport au publicitaire, on comprend mieux sans doute l'étrange scrupule d'un film portant en son titre le nom du romancier qu'il adapte. De même qu'on comprend, *a contrario*, que le critique Hasumi Shiguéhiko 蓮實重彦<sup>14</sup> déclare trois ans plus tard, pour mieux les restituer l'un et l'autre dans leur spécificité, qu'il n'est « sans doute [...] rien de plus ennuyeux que de vouloir discuter cette ques-

<sup>11</sup> Nous indiquons en italiques les traductions officielles des titres en français et en anglais.

<sup>12</sup> Les trois autres sont *Suna no utsuwa*, tiré d'un roman de Matsumoto Seichô (traduit en français sous le titre *Le Vase de sable* par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles, Picquier, 1998), *Ningen no shômei* et *Yasei no shômei*, adaptés de romans de Morimura Seiichi 森村誠一. Deux romans de Yokomizo sont disponibles en français : *Yatsuhaka-mura*, traduit par René de Ceccatty et Ryôji Nakamura sous le titre *Le Village aux huit tombes*, Arles, Picquier, 1999 ; et *Inugamike no ichizoku* traduit par Vincent Gavaggio sous le titre *La Hache, le koto et le chrysanthème*, Paris, Denoël, 1985. Signalons par ailleurs que Yokomizo a été le rédacteur en chef de la revue *Shinseinen*, et en ce sens le premier éditeur de *La Proie et l'Ombre*.

<sup>13</sup> Traduit de l'anglais : « As conceived by Kadokawa, the media mix was a package of print media, film, and music marketed by a single company to the widest possible audience, with each product advertising the others », A. Zahlten, *The End of Japanese Cinema*, op. cit., p. 102. Pour un historique – plus ou moins hagiographique – de cette stratégie et des films qui en sont issus, voir également Nakagawa Yûsuke 中川雄介, *Kadokawa eiga 1976-1986. Nihon o kaeta jûnen* 角川映画 1976-1986 ー日本を変えた 10 年 (Kadokawa Films 1976-1986. Dix années qui changèrent le Japon), Tokyo, Kadokawa, 2014.

<sup>14</sup> Nous reprenons ici la graphie Shiguéhiko, qui est un choix du critique lui-même.

tion » des liens entre cinéma et littérature, dans la mesure où « cela ne saurait offrir à la pensée aucune stimulation vraiment productive<sup>15</sup>. »

### Respect et trahison de l'adaptation

Avec *La Proie et l'Ombre*, Katô s'essaie donc pour la seule et unique fois au genre du film de détective dit « orthodoxe » (*honkaku tantei eiga*). Il revendique expressément l'héritage de Ranpo, qu'il décrit comme le fondateur du genre, et dont *La Proie et l'Ombre* serait le chef-d'œuvre<sup>16</sup>. Le romancier a posé dès 1935 les bases d'une définition : « Le roman de détective est un genre de littérature qui a pour fondement l'intérêt pour un processus progressif de résolution, plus ou moins logique, d'une intrigue complexe<sup>17</sup>. » Dans cette perspective, le film entend donc faire du « cheminement vers la mise au jour du secret [...] son objectif principal, son contenu prioritaire<sup>18</sup> ». La « finesse de la démarche intellectuelle de l'enquêteur » (*richiteki na tantei no keiro* 理知的な探偵の経路) et ses « déductions quasi scientifiques<sup>19</sup> » (*kagakuteki na suiri* 化学的な推理) s'opposent en cela aux récits « hétérodoxes » (*henkaku* 変格), fondés sur « l'horreur et le fantastique » (*kaiki gensô* 怪奇幻想)<sup>20</sup>, la description de la psychologie criminelle, voire les séductions du crime en soi. L'intrigue s'ouvre par la rencontre fortuite entre Samukawa Kôichirô, romancier « orthodoxe », et l'une de ses admiratrices, Oyamada Shizuko, épouse désœuvrée d'un riche industriel, Oyamada Rokurô. Quelques jours plus tard, Shizuko appelle Samukawa à l'aide : elle est en effet sous la menace de son premier amour adolescent, Hirata Ichirô, depuis longtemps éconduit mais désormais décidé à se venger, comme le lui annoncent les lettres qu'il lui a envoyées. Or, Hirata Ichirô n'est autre que l'écrivain Ôe Shundei, gloire « hétérodoxe » du roman policier et en cela concurrent direct de Samukawa. Ainsi commence la traque d'Ôe, cette « bête<sup>21</sup> » insaisissable que nul n'a plus vue depuis plusieurs années. Après

<sup>15</sup> Hasumi Shiguéhiko, « Cinéma et littérature », trad. M. Capel, *Ebisu*, n° 59, 2022, mis en ligne le 15 mars 2022. Document en ligne consulté le 5 juillet 2024 <<http://journals.openedition.org/ebisu/7465>>. NB : lorsque le texte cité a déjà bénéficié d'une publication intégrale en français, nous ne redonnons pas l'original japonais ou anglais.

<sup>16</sup> « Honkaku tantei eiga *Injû kô*. Katô Tai kantoku intabyû » 本格探偵映画『陰獣』。加藤泰監督インタビュー (*La Proie et l'Ombre*, film de détective orthodoxe. Entretien avec Katô Tai », *Nihon eiga kenkyû*, n° 2, déc. 1977, Tokyo, Hokutô shobô, p. 46.

<sup>17</sup> Edogawa Ranpo, « Le périmètre et les catégories du roman de détective », trad. G. Peloux, dans *Edogawa Ranpo. Les méandres du roman policier au Japon*, G. Peloux et C. Sakai (dir.), *op. cit.*, p. 123.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>19</sup> Edogawa R., *La Proie et l'Ombre*, trad. Christian Bouvier, Arles, Éd. Philippe Picquier, 1994.

<sup>20</sup> « Honkaku tantei eiga *Injû kô* », art. cit., p. 46.

<sup>21</sup> À partir de 2008, l'éditeur Philippe Picquier a réédité *La Proie et l'Ombre* sous le titre *Injû : la bête dans l'ombre*, en accord avec le titre d'une autre adaptation cinématographique du roman,

maintes péripéties et, notamment, l'assassinat de Rokurô, le roman s'achève avec le suicide de Shizuko, laissant Samukawa en proie aux doutes les plus insoutenables : et s'il n'avait cessé d'être le jouet et la proie de Shizuko, cerveau criminel et véritable incarnation d'Ôe ?

À l'instar du roman, le film place lui aussi l'opposition entre orthodoxie et hétérodoxie du récit de détective au cœur de son argument. Toutefois, l'allégeance à Ranpo se tempère par la suite de très nombreuses infidélités. Les différences les plus évidentes concernent l'ordre inversé de certaines séquences<sup>22</sup>, ou la création du personnage de Helen Christy, la maîtresse étrangère d'Oyamada Rokurô, qui n'existe pas chez Ranpo. Surtout, Katô se permet de lever l'incertitude qui étreint encore le narrateur à la fin de la nouvelle : quand le film s'achève, son Samukawa n'a plus aucun doute quant à l'identité d'Ôe Shundeï et à la culpabilité de Shizuko<sup>23</sup>. Si les emprunts sont donc nombreux, la trame globalement respectée, de même que l'esthétique *ero-guro*<sup>24</sup> qu'on a pu attacher à Ranpo (et qu'on trouve *mutatis mutandis* dans d'autres adaptations cinématographiques de son œuvre<sup>25</sup>), les libertés de Katô par rapport au texte

signée Barbet Schroeder. Voir G. Peloux et C. Sakai, *op. cit.*, p. 145 et suiv. *La bête dans l'ombre* est du reste une traduction plus littérale du titre original.

<sup>22</sup> Katô Tai explique les principes qui président à son adaptation dans « *Injû, sono yoha* » 陰獣、その余波 (*La Proie et l'Ombre*, après coup), *Katô Tai eigabana* 加藤泰映画華 (Beautés cinématographiques de Katô Tai), Tokyo, Wides shuppan, 1995, p. 89-93 (originellement publié dans la revue *Eiga geijutsu* en 1977).

<sup>23</sup> En vérité, Katô serait plutôt fidèle à une deuxième version du roman, au dénouement moins ambigu, que Ranpo conçoit d'abord pour répondre à l'insatisfaction de certains critiques : la version originale a été toutefois rétablie pour les rééditions d'après-guerre. Voir Shinpo Hirohisa 新保博久, « Kaisetsu. *Injû mô hitotsu no ketsumatsu* » 解説。『陰獣』もう一つの結末 (Commentaire. L'autre fin de *La Proie et l'Ombre*), dans Edogawa Ranpo, *Injû. Edogawa Ranpo zenshû, dai 3 kan* 陰獣 江戸川乱歩全集 第3巻 (*La Proie et l'Ombre*. Œuvres complètes d'Edogawa Ranpo), vol. 3, Tokyo, Kôbunsha bunko, 2005, p. 769 et suiv.

<sup>24</sup> Selon G. Peloux, « La mode *ero-guro-nansensu* (エログロナンセンス, érotique-grotesque-nonsense, souvent abrégée en *ero-guro*) marque la culture populaire japonaise entre 1925 et 1935 avec un pic en 1930 et 1931. [...] Certains quartiers des grandes villes, en premier lieu Asakusa à Tôkyô, symbolisent cette mode : cabarets, cafés, dancings deviennent des espaces de rencontre où la jeunesse [...] se retrouve dans un contexte que les médias et les commentateurs taxent rapidement d'érotique. L'élément "grotesque" s'exprime dans un rejet de la normalité, du beau conventionnel. Fleurissent durant ces années de nombreux magazines ou ouvrages – qui subissent constamment les foudres de la censure – nécessairement illustrés avec des photos de scènes de crime, de personnes atteintes de diverses malformations physiques, de reportages présentant – souvent avec un prétexte éducatif – diverses ethnies dont les mœurs, les traditions sont considérées comme étranges ». G. Peloux, *L'Acte de lecture dans l'œuvre d'Edogawa Ranpo (1984-1965) : une réflexion sur la littérature policière d'avant-guerre au Japon*, thèse de doctorat, Université Paris-Diderot – Paris VII, 2012, p. 103.

<sup>25</sup> G. Peloux dresse une filmographie indicative dans *Edogawa Ranpo. Les méandres du roman policier au Japon*, *op. cit.*, p. 151-154. Pour une approche analytique, incluant déjà le film de Katô, voir dans ce même volume M. Capel, « Le cinéma d'Edogawa Ranpo, un art de la coulisse »,

sont tout aussi importantes, qui l'éloignent d'autant de l'œuvre source. À ce titre, *La Proie et l'Ombre d'Edogawa Ranpo* serait bien *La Proie et l'Ombre* de Katô Tai, comme le relève Hasumi Shiguéhiko, non sans ironie<sup>26</sup>.

### Affiches, ou les modalités du monde

Point d'ironie chez Katô, toutefois, mais une admiration sincère, comme on l'a dit. On peut tout de même se demander si, en guise de « cheminement vers la mise au jour du secret » (voir *supra*), le film ne décrit pas davantage un aveuglement obstiné. Son protagoniste s'entête en effet à ne rien voir ni comprendre jusqu'à l'instant où Ôe/Shizuko se décide enfin à tout dévoiler. De sorte qu'au moment d'analyser le système représentatif du film, on préférera délaissé la question attendue de la démonstration : on se demandera, non pas comment, ni pourquoi, Samukawa finit par comprendre, mais inversement, quelle est la cause de sa parfaite incapacité à voir quoi que ce soit. Sans doute cette question permet-elle de mieux saisir en effet, non seulement le fonctionnement des pièges tendus par Shizuko, mais aussi la mécanique intime du film.

Comment ne rien voir ni comprendre ? On pourrait répondre à cette question en invoquant deux oppositions canoniques : son art consommé de la prestidigitiation permettrait à Shizuko d'occulter le réel par les fictions qu'elle produit ; ses lettres inventées, ses identités trompeuses ou usurpées, ses déguisements, ses doublures et ses complices, substitueraient le faux au vrai, et la joute des deux romanciers, de l'orthodoxe et de l'hétérodoxe, serait ainsi la redite de ce vieux combat. Telle est d'ailleurs l'interprétation de Yamane, pour qui le *finale* voit « Samukawa traîne[r] le personnage d'Ôe Shundeï hors d'un monde de fiction pour l'inscrire dans l'horizon du réel<sup>27</sup>. »

Le film obéit du reste à une logique des doubles : doublures (Helen et Shizuko, les multiples incarnations d'Ôe), doubles vies (le goût sadomasochiste du fouet, dont le claquement se substitue au tintement des pierres sur le tablier de go), doubles fonds (combles de la résidence Oyamada et coulisses des baraques de foire), jusqu'aux deux chambres d'hôtel que Samukawa occupe simultanément

p. 63-76. Le présent article prolonge ce dernier texte, en en reprenant notamment l'opposition entre surface et profondeur, que l'on peut voir, comme de juste, dans la plupart des adaptations de romans de Ranpo. Toutefois, isoler ici le film de Katô me permet de mieux en cerner les particularités de mise en scène : les affiches et ce que je nomme plus loin « l'épaisseur du plan » (voir *infra*).

<sup>26</sup> Hasumi S., « *La Bête dans l'ombre* de Katô Tai. L'eros d'un monde monoculaire », trad. M. Capel, disponible sur le carnet de recherches TScHum (Traductions en Sciences Humaines). Document en ligne consulté le 30 juin 2024 <<https://tschum.hypotheses.org/463>>.

<sup>27</sup> 寒川はたしかに、大江春泥なる人物を虚構の世界から現実の地平へひきずり降ろした, Yamane S., « Taishû eiga no jiko sakuretsu no tsuyayakasa », art. cit., p. 117.

au début du film. On pourrait également citer les doubles que sont les adaptations filmiques ou scéniques : tournage, spectacle de foire, chorégraphie, le film décline ainsi en abyme son propre processus au cours de plusieurs séquences<sup>28</sup>. Et le romancier orthodoxe de traquer sans cesse ces doubles, comme d'autres arrachent des masques. La thèse de Yamane en paraît d'autant mieux justifiée. Or, cette démarche (cette obsession) du dévoilement, fondée donc sur le rapport d'exclusion réciproque du vrai et du faux, n'entraverait-elle pas au contraire les efforts de Samukawa pour comprendre, en ce qu'elle ne lui permet jamais de chercher au bon endroit ? L'opposition entre fiction et réalité ne serait-elle pas aveuglante en soi, pour dissimuler l'enjeu principal du film, qui met plutôt en concurrence deux modalités distinctes d'appréhension du monde, ou deux régimes de vérité ?

Examinons les pièges de Shizuko : le film tire sa longueur de leur déploiement successif. *Primo* : lorsqu'elle sollicite pour la première fois Samukawa, elle se rend dans sa chambre d'hôtel pour lui faire lire les fausses lettres d'Ôe. *Secundo* : elle envoie Samukawa et son éditeur Honda à Asakusa, au nord-est de Tokyo, à la poursuite d'un clown de fête foraine, en fait l'une des « doublures » qu'elle a soudoyées pour mieux perdre les enquêteurs. *Tertio* : à l'aide de nouvelles lettres, elle convainc Samukawa que son ancien amant l'espionne depuis les combles de sa résidence, où elle dépose à dessein un bouton de gant censé trahir le coupable. *Quarto* : alors que Samukawa semble proche de la vérité, elle provoque le retour du clown d'Asakusa, cette fois dans la peau d'un danseur qu'elle empoisonne pour mieux faire croire à la mort d'Ôe. Quatre chapitres ou les quatre moments d'une machination à laquelle, une fois encore, Samukawa ne comprend jamais rien. Quatre formulations d'un même mystère à résoudre, d'un « qui ? » toujours relancé. C'est ce que montre d'ailleurs, non sans humour, le premier de ces moments (fig. 1), où ce « qui » (*dare* 誰 ?) s'inscrit directement à l'image par le biais d'une affiche fixée au mur, comme un phylactère explicitant les pensées du personnage. Le spectateur attentif saisit certainement l'ironie de la mise en scène, qui provoque un effet de distanciation : la littéralité presque déplacée de cette affiche signalerait ainsi son importance. Et l'on constate effectivement qu'à chaque nouveau « tour d'érou », pour reprendre une fameuse expression de Henry James, lorsque le piège se referme de manière plus serrée, Katô use d'un procédé parent. Voir ainsi le moment où Samukawa se rend pour la première fois chez Shizuko : au cours de son trajet en tramway, un champ-contrechamp retrouve l'affiche de la scène

<sup>28</sup> Notons d'ailleurs que *La Proie et l'Ombre* a été porté au théâtre en 1932 par Ichikawa Kodayû (sous le pseudonyme de Konan Doiru), pour la plus grande satisfaction de Ranpo. Voir Edoгава R., *Injû. Edoгава Ranpo zenshû, dai 3 kan, op. cit.*, p. 670.



précédente (fig. 2) ; de même lorsqu'il dîne avec elle après avoir suivi son double potentiel (Helen) : le changement d'axe de la caméra (fig. 3) remplace dans son miroir l'œil de Shizuko par l'affiche d'une autre adaptation d'un roman de Samukawa – ou, en l'occurrence, d'Edogawa Ranpo<sup>29</sup>.



*Fig. 1 : Shizuko fait lire les premières lettres d'Ôe à Samukawa : à l'arrière-plan, l'affiche dont le « qui ? » en jaune semble imager l'interrogation du personnage. Photogramme tiré d'Edogawa Ranpo no Injû.*

<sup>29</sup> Comme dans le roman, où les titres des romans d'Ôe pastichent ceux de Ranpo, et où Ôe lui-même est une auto-parodie avouée de l'auteur (cf. Edogawa R., *Injû. Edogawa Ranpo zenshû, dai 3 kan, op. cit.*, p. 668 et suiv.), les titres inscrits sur les affiches élèvent le procédé à un niveau second, en pastichant finalement le pastiche.



*Fig. 2 : Après la déconvenue d'Asakusa, sur le chemin de la résidence Oyamada, Samukawa aperçoit une nouvelle affiche posant à nouveau la question : « qui ? » en jaune. Photogramme tiré d'Edogawa Ranpo no Injû.*



*Fig. 3 : Lors du dernier dîner de Shizuko et de Samukawa, une nouvelle affiche se reflète dans le miroir portable de Shizuko. Photogramme tiré d'Edogawa Ranpo no Injû.*

Seul le deuxième chapitre, qui envoie donc Samukawa à Asakusa, ne semble pas répondre à cette logique. Mais cette apparente exception nous renseigne plutôt sur la manière dont il faut interpréter ces étranges affiches. Regardons en effet la manière dont, pour la première fois, apparaît le faux Ôe d'Asakusa : sur une photo que l'éditeur Honda tend à Samukawa, et que celui-ci a tôt fait d'écartier comme une erreur. Or, le plan qui nous montre cette photo la juxtapose à la première lettre de Shizuko (fig. 4). Aucune affiche ainsi au départ de la machination, mais une forme dégradée, décomposée selon ses éléments principaux : image et texte, dont l'entrelacement articule les chapitres et introduit chaque nouveau piège, comme l'on ramasserait les dés pour relancer la partie.

Telle serait la mécanique du film, qui l'explique en vérité dès son incipit. Dans la salle d'un musée, Samukawa regarde fixement un bronze de Kannon. Or, lorsque sa voix s'élève (en *voice over*), ce n'est pas pour commenter la figure devant lui, mais pour dresser l'opposition déjà évoquée entre romans de détective orthodoxes et hétérodoxes. Dans son dos surgit Shizuko : elle traverse le cadre de droite à gauche, détournant l'attention du protagoniste, soudain fasciné par la zébrure pourpre que son kimono laisse apercevoir à la base de son cou. Dans cette séquence d'ouverture, le film commence donc de déployer une instance discursive ou verbale, à travers ce laïus déconnecté de ce qu'il pourrait vouloir commenter (Kannon, la statuaire, ou quelque idée des beaux-arts) : par excellence, le verbe du romancier orthodoxe, dont l'art repose, comme l'écrit Ranpo, sur le développement logique d'un raisonnement (voir *supra*), contre les effets de manche hétérodoxes d'un Ôe. Instance verbale donc, articulée d'emblée à une instance iconique : la statue de Kannon, et, comme l'écho plastique des veines du bronze, le cou marqué de Shizuko – dont l'apparition laisse justement le romancier sans voix.

Loin de mettre en scène la vieille opposition de la fiction fautive à la réalité vraie, le film nous ramènerait plutôt à Gotthold Lessing et à sa fameuse distinction entre les arts du temps et de l'espace<sup>30</sup> : le discours de Samukawa le placerait du côté du verbal et du texte, donc du temporel, quand l'apparition muette de Shizuko la situerait avec les images dans les arts de l'espace. Ainsi énoncée, l'opposition est toutefois bien trop simple. Katô le signale immédiatement, en envoyant Samukawa sur un plateau de tournage (pour l'adaptation d'un de ses romans) puis chez un vendeur d'estampes ; en faisant de Shizuko (rétrospectivement) une romancière de premier plan, jouant des styles dans ses lettres

<sup>30</sup> « La peinture met en scène des personnages et des couleurs dans l'espace. L'art poétique articule des sons dans le temps ». Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon*, trad. Frédéric Teinturier, première publication en 1766, Paris, Klincksieck, 2011, p. 215.

trompeuses. Tous deux sont donc à la fois du côté du texte et de l'image. En revanche, ils conçoivent leur articulation de manière diamétralement opposée. Revenons à ce plan où la photo du clown d'Asakusa se juxtapose à la première lettre de Shizuko (fig. 4). Pour le romancier, la première trahit d'emblée sa duplicité, et ne saurait constituer ni un indice menant à Ôe ni, *a fortiori*, un portrait digne de confiance ; la seconde au contraire lui apparaît comme un appel indubitable et impérieux. Le siège du vrai ne saurait être que textuel, quand l'image invite le faux et le travestissement (ce que cette photo d'un homme déguisé en clown avoue d'autant mieux). Comment, dès lors, mettre en cause l'authenticité des lettres délirantes d'Ôe/Shizuko ? Pour rester cachée, celle-ci n'a donc qu'à rester toujours visible : car on ne saurait jamais trouver aucun coupable dans l'immédiate apparition d'une image, mais au terme d'une phrase, dans les profondeurs d'un texte, au plus loin d'un raisonnement.

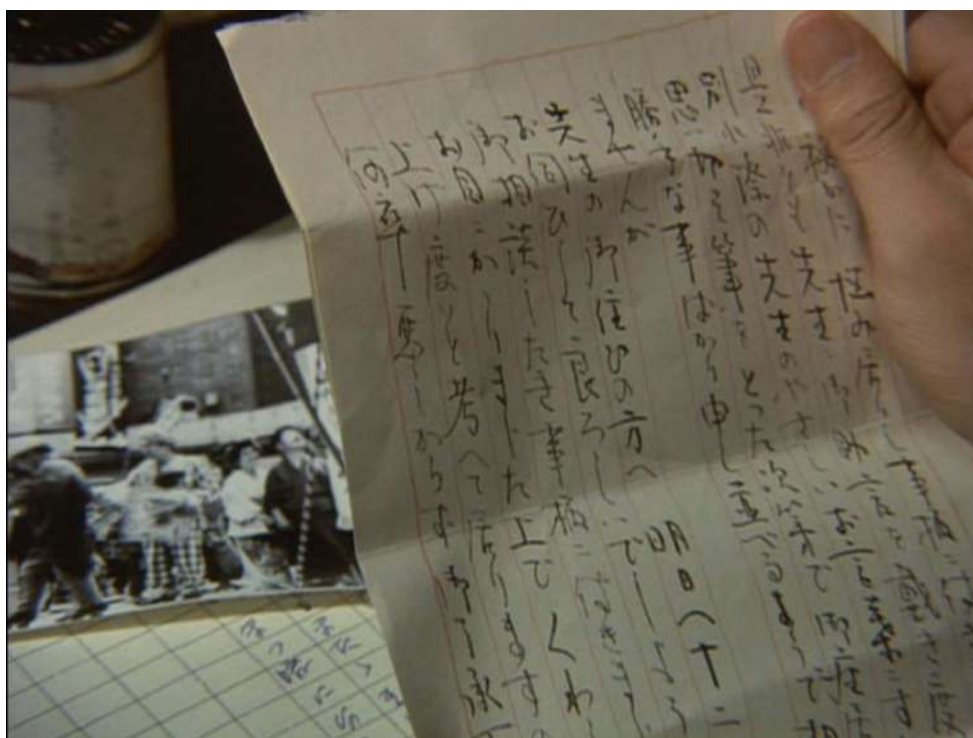


Fig. 4 : La forme dégradée des affiches : texte et photographie se juxtaposent dans le champ sans se mélanger. Photogramme tiré d'Edogawa Ranpo no Injû.

Ainsi fonctionnent ces affiches : les principes textuel et iconique qui coexistent en elles se désolidarisent à la faveur d'un nouveau piège éloignant le détective de la cache du coupable (en évidence, tout le temps) pour le perdre dans les méandres d'une nouvelle fantaisie. Ce qui, en termes de mise en scène, se traduit par l'introduction concomitante de deux motifs antagonistes, reflets et écarts.

Trois plans de reflets semblent particulièrement signifiants : à Asakusa, on voit d'abord apparaître le faux Ôe en surimpression sur la vitrine d'un magasin de kimono, de sorte que son reflet se superpose bientôt à l'image de Shizuko à l'arrière-plan, comme pour mieux désigner la coupable (fig. 5) ; lorsqu'il se rend pour la première fois chez elle, Samukawa apparaît brièvement dans le reflet d'un tesson de bouteille du mur d'enceinte ; dernière occurrence enfin, lors de leur dernier dîner une affiche, rappelons-le, apparaît sur le miroir portatif de Shizuko. Chaque fois, et quel que soit le contenu du reflet, Samukawa semble proche de comprendre : aussi la réaction de Shizuko est-elle toujours la même, qui trouve un stratagème pour le lancer sur une autre piste, comme si c'était du dispositif en soi – le reflet comme pure image et lieu de visibilité par excellence d'Ôe/Shizuko – qu'il fallait l'éloigner.



*Fig. 5 : À Asakusa, Samukawa, Shizuko et Honda : en surimpression sur la vitrine, le reflet de la « doublure » de Shizuko, déguisé en clown. Photogramme tiré d'Edogawa Ranpo no Injû.*

Comment fait-elle justement pour détourner son attention ? On pourrait dire bien entendu qu'elle sème de faux indices, fabrique des preuves, tisse des fictions, etc. Mais ce faisant elle creuse autant d'écarts : horizontal lorsqu'elle envoie Samukawa et son éditeur au loin, à Asakusa ; vertical quand elle s' imagine espionnée d'en haut, depuis son grenier ; qualitatif, quand après leur dernier dîner, elle attire l'écrivain dans une chambre d'hôtel comme dans un monde à part, presque imaginaire ou rêvé. Mais ce sont là encore la différence d'un

personnage par rapport à ses doubles, les profondeurs du mystère, ou le délai, surtout, entre l'indice (par excellence : le bouton de gant) et son interprétation. L'importance de ces écarts dans la stratégie de dissimulation de Shizuko est soulignée par un plan tout hitchcockien, où les distances semblent hésiter, et la vue se troubler. Au début du fameux dîner où reflets et affiches se confondent dans le miroir, la caméra saisit Samukawa de dos, face à Shizuko, et fait mine de s'avancer, pour passer d'un plan d'ensemble à un plan plus serré. Mais ce mouvement de travelling est compensé par un zoom inverse, de sorte que la profondeur s'écrase, et qu'on ne sait plus très bien si l'on s'approche ou s'éloigne. Moment de vertige, alors que Samukawa se met à débiter indices et déductions comme s'il venait de confondre Shizuko, pour mieux s'abîmer dans son prochain piège.

Pourquoi Samukawa ne comprend-il donc rien ? Au terme de cette analyse, la réponse apparaît clairement : sa manière de penser le monde et de se penser lui-même appelle l'aménagement d'une distance réelle et/ou métaphorique, modalité d'apparition ou condition d'existence même du vrai. Pour lui, aucune image ne saurait ouvrir l'espace de la déduction logique, dont le verbal au contraire se donne le temps – comme s'il était ainsi dépourvu des facultés qui lui permettraient de voir le coupable. Ainsi, c'est l'articulation toute relative du texte et de l'image que viennent rappeler ces affiches hybrides, à la fois signes textuels d'un référent absent et simples images à goûter *hic et nunc*, dans l'actualité ou l'immédiat de leur présence.

### L'épaisseur du plan

Shizuko s'amuse de sa proie d'autant plus facilement qu'elle seule semble savoir que le vrai ne s'oppose pas au faux, mais que le monde peut apparaître ou disparaître selon des modalités diverses : à ce compte, il lui est d'autant plus facile d'escamoter les faits. *De facto*, le film lui-même trouve son élan dans un geste d'escamotage similaire. Revoyons la scène d'ouverture, et comparons-la, justement, aux pages qu'il met en images : chez Ranpo, l'apparition de Shizuko au Musée voit sa « silhouette [...] se reflét[er] dans la vitrine en se superposant exactement à l'image de la Kannon<sup>31</sup> » que le narrateur est en train de regarder. Aucun effet de la sorte dans l'incipit de Katô, comme s'il voulait congédier l'image que Ranpo cherchait à imposer au contraire.

Ainsi, toute la mise en scène de Katô part de cette suppression liminale, pour signer un double refus. Refus des écarts, des distances et des profondeurs, qui ne mènent à aucune vérité cachée. Mais aussi, finalement, refus des reflets, des

<sup>31</sup> Edogawa R., *La Proie et l'Ombre*, op. cit., p. 10.

superpositions, des correspondances trop plates. En somme, refus de voir chaque instance s'isoler de l'autre, au bénéfice de leur intrication, à partir de quoi tout se trame : les affiches comme autant de précipités texte/image, où l'image fait texte et, inversement, où le texte affirme sa dimension graphique ; mais aussi, dans cette première scène, ce plan sibyllin, diégétiquement inutile, sur la signalétique du musée – « interdiction de fumer » (煙禁) – dont la raison d'être échappe sauf à réaliser que ce pictogramme engage déjà la concurrence de l'iconique et du verbal.

Ce double refus est essentiel à Katô, pour redonner de manière exemplaire l'une des caractéristiques majeures de son esthétique. Quatre ans après son précédent film, comme pour mieux signer son retour, le cinéaste y rejoue la naissance d'un plan qu'il est à peu près le seul à pratiquer de manière aussi systématique. Quelles sont les caractéristiques usuellement associées au cinéaste ? Certaines engagent une conception particulière du réalisme cinématographique : son synchrone, visages sans maquillage, plan fixe de durée volontiers longue. À quoi s'ajoute une coquetterie, adoptée arbitrairement par le cinéaste pour se démarquer des autres : la position basse de la caméra, inspirée d'Ozu<sup>32</sup>, avec pour conséquence de provoquer une tension particulière entre arrière-plan et avant-plan. Lisons ce que dit Katô de sa conception du plan :

Le monde de nos images est contenu dans le cadre [cinématographique]. Ce qu'il y a l'intérieur du cadre, c'est notre monde. Dans ces conditions, celui-ci est limité en haut et en bas. Il est aussi limité à gauche et à droite. Ensuite bien sûr, sur le devant, jusqu'à l'objectif de la caméra. En revanche, il n'y a aucune limite dans la profondeur. [...] Bouger la caméra afin d'élargir autant que possible mon champ de vision, pour voir tout ce qu'il est possible de voir, a été mon point de départ<sup>33</sup> ; en d'autres termes, comment faire, à l'intérieur de ce monde limité, pour atteindre à un monde illimité [...] ? Un jour, je me suis rendu compte que, s'il y avait des limites en haut, en bas, à droite et à gauche, ce qu'on ne voit pas en revanche est sans limite. Ce qu'on voit, justement parce qu'on le voit, est pris dans ces limites. C'est ce qui n'est pas visible qui est au contraire illimité. J'ai fini par comprendre cela, et depuis ma caméra ne bouge plus. Tant qu'on bouge, quoi qu'on fasse, on finira toujours par buter sur des

<sup>32</sup> Katô T., « Rô anguru no kyamera ai » ローアングルのカメラアイ (L'œil de la caméra en position basse), dans *Katô Tai, Eiga o kataru*, Yamane S. et Yasui Y. (dir.), *op. cit.*, p. 432. *La Proie et l'Ombre* rappelle d'ailleurs cet héritage en montrant une dernière affiche : celle d'un film d'Ozu de 1930, *Rakudai wa shita keredo* 落第はしたけれど... (J'ai été recalé, mais...). Que cette affiche s'insère au moment où Honda apprend que Hirata, amour lycéen de Shizuko, est mort et ne peut être Ôe, en plus d'avoir été la cible du harcèlement de son amante, ne saurait bien sûr être fortuit : à partir de là se renverse la double équation texte = vérité, image = illusion, dont Shizuko a joué à loisir.

<sup>33</sup> NdT : dans les années 1950, les films de Katô se caractérisent par des mouvements de caméra nombreux et amples.

limites. Mais seul le visible est limité. Donc : caméra fixe, parce qu'alors tout ce qui est en dehors [du cadre] est illimité<sup>34</sup>.

Le cinéaste omet ici de dire que, dans ces conditions, il lui a fallu imposer des limites à ce qui n'en avait pas, c'est-à-dire à la profondeur. Telle serait la vertu principale de la position basse de la caméra. Les horizons de Katô s'ouvrent ainsi sur des paysages bouchés, des ciels monochromes (de studios bien souvent), de sorte qu'il soit impossible de lancer son regard au loin. Ses foules et ses batailles nous privent en général des données visuelles (sol, architectures, point de fuite) à même de répartir les combattants dans l'espace et la profondeur, de sorte que le premier plan s'écrase sur l'arrière-plan. Ou bien, si la caméra se place dans l'axe d'une rue, d'une venelle ou d'un pont, une bâtisse obture systématiquement le fond. Ainsi, la profondeur est toujours limitée, mesurée, moyenne.

Autre conséquence majeure de cet agencement : la sensibilisation de l'avant-plan. Une amorce souligne bien souvent la limite de l'espace entre l'objectif et les personnages : par exemple, la masse triangulaire de la table chez Shizuko, saillant presque à la verticale entre les deux personnages, le canapé où s'allonge Helen Christy en demandant le fouet, entre autres nombreux exemples. De fait, chez Katô, la circulation entre champ et hors-champ s'effectue moins au niveau des limites latérales (droite/gauche) et verticales (haut/bas) du cadre, qu'entre la caméra et le premier plan, véritable seuil d'apparition des figures, et position critique où tout visage ne pourra apparaître qu'à se trouver au ras du sol : mis à terre au cours d'un combat, ou occupé à faire l'amour. Ainsi, grâce à la position basse de la caméra, Katô compose ses plans selon la profondeur pour mieux la refuser à l'arrière-plan, et nous renvoyer à la surface de l'image, où se noue véritablement le processus dramatique. On retrouve ici l'un des principes de base de *La Proie et l'Ombre*, à la fois en termes de composition plastique, d'arc narratif, de morale (comme on le dit d'une fable). On voit donc quel intérêt revêt le jeu de Shizuko et de Samukawa : au-delà de son admiration pour l'œuvre originale, il peut expliciter, de manière

<sup>34</sup> Traduit du japonais : « 僕たちの絵の世界というのはフレームのなかなんです。フレームの中が僕たちの世界なんです。そうしますと、これは上と下は有限ですね。右と左も有限ですね。そして前も、ま、レンズまでですな。ところが奥は無限なんです。 (略) カメラを動かし回るのは、何とか自分の視野をどこまでも広げてみたい、見られるところまで見てやりたいという、そこから出発しております (略) ある日ふっと気が付いたことは、なるほど上下左右はゆうげんではあるけれども、見えないけれど無限なんです。見えてるのは見えるということにかえて有限である。見えないということ、かえて無限である。そういうことふっと気が付いたことがあるんです。そうすると、カメラを動かさない。動かせば、どこまで行っても有限ですね。見えるだけで有限。で、動かさない。そうするとその外は無限なわけですね。 » Katô, « Kyamera wa ugokazu rô pojishon » カメラは動かさずローポジション (Caméra fixe et position basse), art. cit., p. 184-185.



subrepticement théorique, les fondements de son art, qu'on définira donc comme le refus double des pures surfaces et des profondeurs, au bénéfice d'une certaine *épaisseur du plan*.

La tentation est grande d'isoler *La Proie et l'Ombre* dans la filmographie de Katô Tai, tout autant, sans doute, que de le rapprocher d'une mode passagère du cinéma japonais<sup>35</sup>. Néanmoins, l'intérêt du film réside surtout dans la manière unique dont il entend questionner les liens entre l'œuvre originale et son adaptation (ce qui pourrait être la raison la plus impérieuse d'inclure le nom d'Edogawa Ranpo dans le titre japonais du film). On a ainsi vu ce qu'il modifie par rapport au texte source. Mais il est une dernière infidélité qu'on a laissée de côté jusque-là, dont, au terme de cette analyse, on apprécie d'autant mieux la portée.

Chez Ranpo, le témoignage du romancier narrateur accueille les phrases de son ennemi Ôe Shundeï : les lettres trompeuses en sont lisibles *in extenso*, comme pour corrompre l'homogénéité du récit. Mais ce jeu sur les styles et les voix ne compromet à aucun moment l'unité médiatique d'un texte agrégeant d'autres textes. Or, Katô ne saurait appliquer la même stratégie narrative, puisque les lettres sont nécessairement hétérogènes au médium filmique – un récit contemporain offrirait à tel cinéaste de retrouver l'isomorphie du roman de Ranpo, grâce aux caméras numériques et autres smartphones. Ici, pour des raisons de technique autant que de cohérence, l'option reste hors d'atteinte. Mais cette impossibilité offre en retour à Katô l'occasion de réaffirmer après un long silence l'originalité de son esthétique, fondée sur une mise en tension permanente de la surface de l'image (son avant-plan), et de sa profondeur (son arrière-plan). C'est ainsi qu'il double les lettres d'Ôe par des affiches, précipités image/texte bientôt dissous en reflets d'une part, en déductions logiques d'autre part. Le problème posé par l'hétérogénéité médiatique de l'adaptation se déplace ainsi dans ce point de tension et de divergence entre texte et image, en plus de renouveler en les approfondissant les enjeux de l'intrigue.

<sup>35</sup> À propos du format Vistavision 4/3 que Katô utilise pour une seule et unique fois, ses interlocuteurs de la revue *Nihon eiga kenkyû* lui font remarquer que les films adaptés de Yokomizo par Ichikawa Kon sont eux-aussi tournés en format 4/3. Le cinéaste dément toutefois avoir voulu suivre aucune mode. *Nihon eiga kenkyû*, n° 2, *op. cit.*, p. 45.