

LES ERRANCES DU « LOUP SOLITAIRE À L'ENFANT » : DE *BABYCARD* À *SHOGUN ASSASSIN*

Erwan Cadoret, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Dans l'histoire de la distribution internationale des films, on retrouve, aujourd'hui encore, un *a priori* tenace selon lequel, à cause d'une trop grande différence culturelle, certaines cinématographies non occidentales seraient trop difficiles d'accès pour le public européen et américain. Le cinéma japonais des années soixante et soixante-dix semble être (avec le cinéma de Hong-Kong) l'un de ceux qui ont le plus souffert de ce préjugé. Ainsi, de la fin des années soixante au début des années quatre-vingt, que ce soit aux États-Unis ou en Europe, on ne compte plus les copies massivement importées puis distribuées dans le circuit des salles de quartier dans des versions remontées, soit pour adoucir la violence physique de certaines scènes d'affrontement, soit pour réduire la durée du film afin de l'insérer dans des séances à double programme. Ces copies sont aussi marquées par la récurrence d'un doublage aussi peu respectueux de la synchronisation que des dialogues d'origine, autres signes d'un interventionnisme censé adapter les films au goût occidental.

Relatant les sanglantes tribulations du samouraï déchu Ogami Hitto et de son jeune fils Daigoro, la série de films à succès *Kozure Ogami* (le « Loup solitaire à l'enfant », plus connue en France sous le titre générique de *Babycart*) présente un cas à part dans l'histoire encore à faire du « cinéma d'exploitation »¹. Composée de six épisodes réalisés entre 1972 et 1974, elle n'a bénéficié d'une distribution intégrale hors du Japon que dans les années quatre-vingt-dix². Aux États-Unis, le premier volet de cette saga possède en outre la particularité d'avoir connu deux sorties en salles, la première en 1973, la seconde en 1980. Si la première de ces sorties a été rapidement noyée dans le flot de films importés des pays asiatiques, la seconde présente un intérêt supplémentaire : elle a été l'occasion d'un remontage sorti sous le titre *Shogun Assassin*, une version concurrente aujourd'hui plus célèbre aux États-Unis que les films nippons originaux.

De *Babycart* à *Shogun Assassin*

Les deux premiers épisodes de la saga originale³, tournés à quelques mois d'intervalle, furent un très grand succès commercial au Japon, et ce pour deux raisons principales. La première réside dans les scénarios de la série, qui ne sont pas un matériau spécialement développé pour l'écran, mais l'adaptation d'un *manga* homonyme célèbre, créé en 1970 par le scénariste Kozuo Koike et le dessinateur Goseki Kojima. La seconde raison tient au réalisateur choisi pour mettre en scène le premier épisode : Kenji Misumi, un cinéaste chevronné formé au studio Daiei où il s'est particulièrement distingué dans le genre du film d'arts martiaux historique, le *chambara*⁴.

Lorsque, au début de l'année 1972, l'adaptation filmée est lancée par le studio Toho et l'acteur-

producteur Shintaro Katsu⁵, il s'agit bien évidemment de profiter du succès du *manga* en pratiquant un cinéma d'exploitation peu coûteux et au tournage rapide. Au-delà de cet impératif de rentabilité immédiate, le projet souhaite pourtant rester fidèle à l'ambiance de l'œuvre dessinée, ce que confirme la présence de Kozuo Koike comme scénariste dès le premier épisode. Au lieu de transposer à la lettre sa propre œuvre, Koike procède, dès le stade du scénario, à une première forme de « remontage » : il sélectionne certaines planches marquantes du *manga*, déjà parues dans la presse, et tisse, à partir des péripéties sélectionnées, une structure dramatique correspondant à un long métrage d'environ 1 h 20. Notons qu'à l'intérieur de ces scènes on retrouve, presque à l'identique, le découpage déjà très cinématographique et la qualité visuelle propre au cadrage de Kojima, dans les scènes de combat comme lors de plans plus anecdotiques.

Les bonnes recettes engrangées par ce premier épisode sur le territoire national⁶ poussent la Toho à distribuer le film à l'étranger, d'abord en Asie du Sud-Est puis aux États-Unis, où le film sort en salles le 23 août 1973. Cette première sortie américaine ne semblant pas avoir marqué profondément les esprits, il faut attendre la seconde sortie en 1980, et les voies détournées du remontage, pour assister à une redécouverte du film. Les coordinateurs du projet *Shogun Assassin* sont un duo d'amis : le metteur en scène novice Robert Houston et son confrère, David Weisman⁷. Ensemble, ils proposent à la New World Pictures de Roger Corman (qui détenait les droits américains du premier film, ainsi que ceux du deuxième épisode, alors inédit aux États-Unis) de distribuer le film dans les salles de quartier des grandes villes. Après avoir créé Babycart Productions, une société entièrement consacrée au financement du projet, les deux hommes se lancent, avec l'aide d'un jeune monteur lui aussi débutant, Lee Percy, dans la confection d'un « deux en un »⁸ : le film passe ainsi de 2 h 44 (durée cumulée des deux premiers *opus*, longs respectivement de 1 h 23 et 1 h 21) à 1 h 26, soit 1 h 18 de moins.

Une fois effectué le montage image, les deux réalisateurs sollicitent doubleurs et musiciens pour postsynchroniser la nouvelle version. Contrairement à la plupart des remontages de films en provenance de Hong-Kong ou du Japon, souvent affaiblis par un doublage exécuté trop rapidement, Houston cherche à obtenir une postsynchronisation crédible, tout au moins pour les voix des protagonistes. L'ajout le plus notable en la matière reste le monologue intérieur du jeune Daigoro, qui guide le spectateur à travers les péripéties de *Shogun Assassin* : écrite par Houston et interprétée par le jeune Gibran Evans, cette voix *off* n'existe pas dans la série originale, où l'enfant est pratiquement muet. Si un certain soin est apporté au doublage des principaux rôles, le budget ne semble pourtant pas avoir permis de réunir un *casting* complet, comme le prouve la présence au générique des noms de Houston et Weisman, crédités comme membres à part entière de l'équipe de doublage.

Sur le plan musical, Houston prend le parti de modifier radicalement l'ambiance du film, même s'il conserve une partie des musiques diégétiques issues des deux premiers épisodes (tambour, clochettes, chant féminin). Lui-même musicien à ses heures, le réalisateur requiert les services de W. Michael Lewis et du compositeur-interprète Mark Lindsay⁹, afin qu'ils exécutent la bande musicale du film remonté. Les deux musiciens livrent des plages très différentes de celles des films originaux, essentiellement exécutées au synthétiseur et auxquelles sont associés des bruitages « psycho-acoustiques » dus à l'ingénieur du son Malcolm Cecil.

Le montage achevé, le film est distribué par la New World Pictures qui organise une sortie américaine le 11 novembre 1980. Très rapidement, la grande violence des scènes provoque des mouvements de censure et d'interdiction partielle ou totale, non seulement aux États-Unis mais également dans la plupart des pays occidentaux où le film est distribué. Comme lors de sa première sortie en 1973, le film se retrouve donc à nouveau rapidement confiné dans les salles de quartier,

ne bénéficiant par la suite que d'une diffusion télévisée limitée, sur des chaînes câblées et dans des versions censurées. Le succès arrive un peu plus tard avec la sortie vidéo du film¹⁰ qui favorise la circulation de nombreuses copies pirates (ou *bootlegs*), à la qualité très variable. La brutalité des combats et le parfum de transgression associé à toute œuvre victime de censure cinématographique et télévisuelle ont largement participé au statut de « film culte » auquel a rapidement accédé *Shogun Assassin*. La diffusion du film en vidéo se chargera de faire du remontage de *Babycart* une sorte de « Graal » cinématographique pour cinéphile en mal de *gore*¹¹.

Une intrigue simplifiée

Sur le plan dramatique, les films de la série originale, à l'image de leur source dessinée, comportent deux lignes de force qui ne cessent de s'entrecroiser : d'une part, un premier type d'intrigue, particulier à chaque film, reposant invariablement sur le même schéma (Ogami Hitto est recruté dans un temple par un ou plusieurs individus qui souhaitent se débarrasser d'un rival ou d'un traître puis part à la recherche de sa cible, toujours accompagné par son fils dans son landau) ; d'autre part, un second type d'intrigue, commun à l'ensemble de la série et centré autour de la lutte entre le héros et sa *nemesis*, Yagyū Retsudo, patriarche du clan des assassins au service du *shogun*.

Bien que les deux films originaux possèdent une structure dramatique similaire, c'est le premier *opus* qui pâtit le plus de l'élégage produit par le remontage américain. Moins d'une douzaine de minutes sont reprises du premier volet, provenant essentiellement des scènes en flash-back du film original et se concentrant sur les tenants de la lutte entre le héros et Retsudo : trois plans de la scène d'exécution qui ouvre le film (auxquels s'ajoute un plan tiré du générique d'ouverture) décrivent rapidement sa fonction de bourreau ; la scène du retour d'Ogami Hitto auprès de sa femme et de son fils nous présente ensuite sa famille ; puis surviennent le meurtre de l'épouse par les Yagyū, le rituel de la balle et du sabre (où le père épargne la vie de son fils), le refus de faire *hara-kiri* en signe de soumission et le duel qui s'ensuit contre un des fils Yagyū ; enfin, la scène de la rivière, dans laquelle le héros défait un autre groupe ennemi sous les yeux de Retsudo.

Presque toutes les autres scènes de *Shogun Assassin* proviennent du deuxième épisode¹². La version américaine retient notamment l'ensemble des combats du film : le duel d'ouverture ; les confrontations mettant en scène le clan des « Amazones », menées par leur cheftaine Yagyū Sayaka ; la rencontre dans une forêt avec les hommes du clan Yagyū ; et pour finir, les trois affrontements auxquels participent le trio d'assassins surnommés « maîtres de la mort », le premier se déroulant sur un bateau, les deux derniers dans un paysage désolé de dunes de sable. Bien que le montage de Houston se focalise clairement sur ces combats, il retient également du second film la plupart des scènes sans action où Daigoro occupe le rôle principal : le repas devant le feu de camp, l'arrivée à l'auberge et le bain pris avec son père, les soins prodigués par l'enfant à Hitto, blessé lors d'un combat, enfin la tentative d'enlèvement du petit garçon perpétrée par Sayaka et son allié Kuragawa Ozonu.

Pour donner un sens à ces scènes en provenance de deux films distincts, Houston, Weisman et Percy s'inspirent de la structure dramatique du premier film : ils organisent en effet trois retours en arrière qui, étalés sur la première demi-heure, se composent, à quelques plans près, de scènes servant déjà de flash-backs dans le film original.

Si les trois hommes reprennent tel quel ce schéma dramatique, ils se livrent en revanche à une quasi-suppression des intrigues propres à chacun des deux films, tout en élaguant l'intrigue commune afin d'insister sur les scènes d'affrontement. Leur travail est d'ailleurs facilité par la natu-

re sérielle des fictions d'origine, qui permet de traiter les scènes de façon indépendante et de les réorganiser sans trop altérer le sens des images.

Ainsi, toute la seconde partie du premier *Babycart*, qui se déroule dans un village thermal aux habitants séquestrés par des bandits sanguinaires, se trouve évacuée de la version concurrente. De même, l'intrigue principale du second film, qui tourne autour d'une lutte commerciale pour la possession d'un brevet de teinture à l'indigo, est retravaillée pour se greffer sur le conflit entre Ogami Hitto et Retsudo. Là encore, Houston et Weisman rétrécissent les enjeux dramatiques du conflit entre les deux hommes : les origines de leur opposition (liée à des luttes politiques entre les trois clans les plus proches du pouvoir shogunal) restent limitées à l'assassinat sans motif clairement établi de l'épouse d'Hitto et aux menaces portées contre la vie de son fils. Les deux personnages antagonistes eux-mêmes perdent leur identité d'origine, ce qui se traduit par un changement de nom significatif : Ogami Hitto n'est jamais appelé par son patronyme japonais, ne conservant en anglais que son surnom de « Lone Wolf » (« le Loup solitaire ») ; quant à Retsudo, il change de statut et devient le *shogun* lui-même, au mépris de toute crédibilité historique. Le remontage lui attribue même des caractéristiques psychologiques qu'il ne possède pas dans la série originale, comme celle de la maladie mentale, métaphorisée lors de la séquence d'ouverture par une phrase de Daigoro (« Son cerveau était infecté par les démons »), accompagnant un gros plan du visage renfrogné du personnage.

Afin de rendre cohérents ces allègements, le sens de certaines scènes, reprises telles quelles dans *Shogun Assassin*, subit parfois d'importantes modifications. C'est le cas de l'épilogue qui clôt *L'Enfant massacre*, au cours duquel Hitto rejette l'affection de son ancienne ennemie Sayaka, tombée amoureuse de lui. Dans *Shogun Assassin*, cette scène se trouve déplacée aux deux tiers du film, juste avant les scènes finales contre les « maîtres de la mort », comme si les monteurs souhaitaient, à l'instar du héros, se « débarrasser » d'un personnage féminin qui n'a plus de rôle à jouer dans la suite des événements.

L'enjeu dramatique de certaines scènes peut, de son côté, perdre toute sa substance par le changement de statut de certains plans, à l'image de la scène apparemment anecdotique où père et fils partagent un repas devant un feu de camp. Ce qui, dans le deuxième *Babycart*, était une scène de suspense devient dans la version concurrente une simple scène de transition, divisée en deux afin d'encadrer le second flash-back du film. Le lent travelling arrière achevant la scène, qui accompagnait un effet de suspense dans le film original, prend, dans la version concurrente, un tour quelque peu gratuit.

Quant à la bande sonore, elle a pour fonction de renforcer l'unité du montage de *Shogun Assassin*, dont les scènes entretiennent parfois, on l'a vu, un rapport ténu voire inexistant entre elles. Cette unification se fait en partie grâce à la voix *off* de Daigoro, dont le texte introduit une certaine distance ironique à l'égard des événements relatés. Ainsi, Daigoro nous informe qu'il tient le compte des morts dues à la lame paternelle et, après avoir assisté à un nouveau combat, ajoute calmement trois cadavres à son calcul. Ce type d'effet comique reste étranger aux films originaux qui conservent un ton relativement sérieux.

La musique possède cette même dimension unificatrice, comme le montre la séquence d'ouverture où elle couvre pendant plus de quatre minutes et sans interruption les scènes remontées qui alternent avec les cartons du nouveau générique. Cette fonction se confirme dans la suite du film : si la musique est absente de la plupart des scènes de combat (à l'exception notable de trois scènes : le combat dans la forêt contre les hommes du clan Yagyu et les deux affrontements dans le désert contre les « maîtres de la mort »), nous la retrouvons presque systématiquement à cheval entre deux scènes, en tant que liaison sonore destinée à atténuer les allègements dramatiques provoqués par le nouveau montage.

Épuisement des enjeux formels

Sur un plan formel, les monteurs interviennent plus ou moins dans le montage interne des scènes, selon que celles-ci comportent, ou non, des affrontements physiques. On constate ainsi une relative fidélité vis-à-vis du montage des scènes de combat, qui traduit indirectement l'effet qu'elles ont dû produire sur l'équipe technique américaine, ce que tend également à confirmer la présence des noms de l'équipe japonaise sur les cartons des génériques de *Shogun Assassin* : Kenji Misumi, par exemple, bénéficie d'un carton particulier, qui apparaît à l'écran avant celui portant les noms de Houston et Weisman. Il en va de même pour les principaux acteurs et techniciens japonais qui sont cités dans le générique de fin, au côté des membres de l'équipe américaine. On est donc bien loin du remontage inavoué, très courant dans le cinéma d'exploitation.

D'une manière générale, les monteurs épargnent le montage interne des affrontements, qui sont conservés tels quels, même s'ils coupent la plupart des parties dialoguées précédant les combats, les jugeant sans doute inutilement explicatives. Les scènes sans action, en revanche, ne bénéficient pas des mêmes attentions et subissent bien souvent une réorganisation importante des plans. C'est notamment le cas de la scène où Hitto et Daigoro prennent leur bain. Dans la version japonaise, des bruits suspects poussent le héros à dresser l'oreille puis à dégainer légèrement son sabre, avant de le rengainer devant l'éloignement audible du danger. Dans *Shogun Assassin*, où la scène est raccourcie d'une minute, c'est le contraire qui advient : Hitto commence par dégainer son sabre avant de dresser l'oreille face à un bourdonnement sourd, son inquiétant qui ne trouvera pourtant jamais d'explication plausible, rendant assez inutile la conservation de cette scène dans la version concurrente.

Outre les conséquences en terme d'intrigue, le montage interne de ces scènes tend à affaiblir certaines données esthétiques liées au décor, récurrentes dans les films originaux. La présence de la nature, et le rapport presque mystique que le héros et son fils entretiennent avec elle, est ainsi beaucoup moins sensible dans *Shogun Assassin*, où le décor est traité comme un simple cadre pour l'action et n'entretient aucun lien symbolique avec les personnages. Rappelons que, dès le générique de début du *Sabre de la vengeance*, le personnage est intimement lié à deux forces élémentaires, le feu et l'eau, et à un concept sous-jacent, celui du *bushido* (la « voie du samouraï »), symbolisé par la route et le pont, lieux de rencontres mais aussi lieux où s'exacerbent la souffrance et la mort¹³. Ce plan du premier film n'apparaît pas dans *Shogun Assassin*, sans doute parce qu'il exprime trop directement certains principes esthétiques, voire philosophiques, que le remontage ne pouvait rendre correctement. En effet, si le feu occupe une place assez importante dans la version américaine (lettrage du titre du film lors du générique du début, feu de camp, incendie du bateau), l'eau est beaucoup moins clairement associée à Ogami Hitto, alors que cet élément définit tant sa technique de combat, dite « de la mouette », que son coup favori, la lame « brise-vagues ».

Si l'ajout de la voix *off*, de la musique et de certains bruitages (bruit du vent, chants d'oiseaux) ou effets sonores (pulsations, échos) permet d'unifier les scènes, cela a également pour effet d'aplatir le relief sonore présent dans les versions japonaises, qui repose en partie sur une sélection des bruitages, dont certains sont fortement audibles tandis que d'autres sont supprimés. Ainsi, dans les films originaux, une grande part de l'ambiance des scènes de combat est due à la mise en avant des coups de sabre et des cris de douleur, parfois accompagnés d'une musique très percussive, à laquelle répond la disparition des bruitages réalistes (bruits de pas, pluie, écoulement de l'eau de la rivière, etc.). Si *Shogun Assassin* reprend à l'occasion cette sélection nette des éléments sonores, celle-ci est ponctuellement parasitée par les ajouts des monteurs américains. Lors

du remontage de la scène dans laquelle Hitto fuit en combattant après avoir refusé de se suicider, l'équipe américaine respecte l'ambiance sonore de la scène originale tant que les personnages sont en intérieur. Mais ils n'hésitent pas à ajouter des chants d'oiseaux *off* dès que le héros sort dans la cour de sa propriété, là où dans le film d'origine régnait un silence seulement entrecoupé de bruits de lame fendant l'air.

L'importance de la voix *off* dans la version américaine provoque également à plusieurs reprises un sentiment de « surlignage » de la bande image, certaines répliques décrivant les images présentes à l'écran ou tentant d'expliquer les sentiments intérieurs des personnages. C'est le cas du repas entre père et fils devant le feu de camp : alors que le père sert du thé à son fils puis qu'un gros plan s'arrête sur le visage tendu d'Ogami Hitto, la voix de Daigoro nous dit : « J'essayais de ne pas penser [à la mort de ma mère]. Mais mon père ne pouvait s'en empêcher. Parfois, il se perdait dans le passé... ». Cette tentative de psychologisation d'une image qui est beaucoup plus explicite dans le film original, où elle participe d'une situation de suspense, se retrouve à plusieurs reprises dans le remontage, provoquant à chaque fois l'alourdissement d'un plan qui, à l'origine, se suffit à lui-même.

Prolongements...

Avec ses qualités et ses limites, *Shogun Assassin* offre, par rapport à d'autres remontages, l'originalité d'avoir pu accéder aux États-Unis à une célébrité qui a fini par rejoindre le succès du film lors de sa sortie au Japon. Ce qui le différencie également réside dans la persistance de l'œuvre dans le temps, qui s'effectue *via* les diverses opérations de remontage successives qu'ont connues les deux premiers films de la série. À chacun de ces remontages correspond un changement de pays (du Japon aux États-Unis), voire un changement de *medium* (du *manga* au cinéma, puis à la télévision et au théâtre).

Récemment encore, les films ont basculé vers un nouveau *medium*, la musique : en effet, il n'est pas rare de retrouver dans la musique *hip hop* américaine actuelle des *samples* construits à partir d'extraits de la bande sonore de *Shogun Assassin*, une pratique inaugurée en 1995 par le rappeur Genius dans son album *Liquid Swords*. En « samplant », c'est-à-dire en morcelant à nouveau la bande sonore par le biais de l'échantillonnage, les artistes participent à une nouvelle forme de prolongation et d'actualisation du remontage, tout en rejoignant d'une certaine façon la dimension sélective propre à la bande sonore des films originaux. Comme si la notion de coupe franche n'était pas qu'une métaphore un peu attendue pour qualifier ces films et leur version concurrente, mais une tendance naturelle du sujet, présente quel que soit le support artistique utilisé et quelle que soit l'adaptation (ou le remontage) qui en découle...

- 1 L'expression « cinéma d'exploitation » désigne dans cet article des films appartenant à des genres très codifiés (western, policier, science-fiction, horreur, film d'arts martiaux, etc.), produits de façon massive par de petites sociétés de production afin d'être distribués dans le circuit des salles de quartier des grandes villes.
- 2 Aux États-Unis, seuls les premier et troisième épisodes de la série bénéficient d'une sortie en salles à la même date, le 23 août 1973. Les six films originaux finissent par sortir de manière étalée entre novembre 1996 et septembre 1997. En France, le deuxième film de la série est l'unique volet distribué en sal-

- les, sorti le 20 août 1980 (cf. Louis Skorecki, « *Babycart* : L'Enfant massacre », dans *Cahiers du cinéma*, n° 316, octobre 1980, pp. 53-54). Il faut attendre 1994 pour que les éditeurs Panda Films et Ciné Horizon distribuent la série complète en vidéo sur le territoire hexagonal. Les principales éditions DVD datent quant à elles de la première moitié des années 2000. Aux États-Unis, la société Animeigo distribue en 2003 les films en coffret sous le titre *Lone Wolf & Cub Box Set*. La même année, HK Vidéo sort la série en France, sous la forme de deux coffrets comportant chacun trois films, et en 2005 Wild Side Vidéo complète cette édition avec un unique coffret de sept DVD consacré à *Babycart*.
- 3 Le titre du premier film (*Kozure Ogami : Kowokashi Udekashi Tsukamatsuru*) est traduit en anglais par *Babycart. Sword of Vengeance* et en français par *Babycart : Le Sabre de la vengeance*. Il en va de même pour le deuxième épisode (*Kozure Ogami : Sanzu No Kawa No Ubaguruma*), qui devient *Babycart. At the River Stix* dans les pays anglo-saxons et *Babycart : L'Enfant massacre* en France.
 - 4 Ses films les plus connus dans ce genre restent la trilogie du *Passage du Grand Bouddha* (1960) ainsi que ses multiples participations aux séries *Zatoïchi* (à partir de 1962), *Kyoshiro Nemuri* (à partir de 1963) et *Hanzo The Razor* (à partir de 1972).
 - 5 Interprète chez Misumi dans les séries *Zatoïchi* et *Hanzo The Razor*, il est le frère de l'acteur principal de la série *Babycart*, Tomisaburo Wakayama.
 - 6 Le succès du film permettra en effet la production rapide des cinq volets suivants, tandis qu'à la télévision, une série de vingt-huit épisodes sera diffusée entre 1973 et 1976, et que le personnage deviendra le sujet de plusieurs pièces de théâtre.
 - 7 Houston est aujourd'hui un documentariste réputé travaillant essentiellement avec la chaîne câblée HBO ; Weisman, crédité au générique comme producteur, est quant à lui connu pour son film *Ciao Manhattan !* (1972), consacré aux dernières années d'Edie Sedgwick.
 - 8 Expression désignant la contraction de deux longs métrages en un seul avec, selon les cas, de nouvelles scènes tournées pour lier les deux fictions.
 - 9 Ancien leader du groupe de musique pop Paul Revere & The Raiders.
 - 10 *Shogun Assassin* sort en VHS en 1981 aux États-Unis, distribué par MCA/Universal, puis en 1983 au Royaume-Uni, où sa diffusion par Vipco est rapidement interdite. En France, le film sort en vidéo en 1984, chez le distributeur MPM Vidéo, avant d'être diffusé sur Canal + le 16 juillet 1985 (Cf. Christophe Genet, *Encyclopédie du cinéma d'arts martiaux*, Chiron, Paris 2005, p. 318). Le film existe également en DVD, mais uniquement chez des éditeurs britanniques (édition Vipco de 2000) ou américains (édition Animeigo de 2006). En 2008, Animeigo sort également un coffret de cinq DVD sous le titre générique *Shogun Assassin* : il s'agit d'une réplique du coffret *Lone Wolf & Cub Box Set* de 2003 dans laquelle les deux premiers épisodes sont remplacés par une copie restaurée de *Shogun Assassin*.
 - 11 Le film devient rapidement une source de citation récurrente dans la bande dessinée et le cinéma américain, sous forme de clins d'œil visuels, des *Aventures de Jack Burton dans les griffes du mandarin* (1986) de John Carpenter au récent *Kill Bill Volume II* (2003) de Quentin Tarantino, en passant par les bandes dessinées de Frank Miller, qui fut à l'initiative de la publication américaine du *manga*.
 - 12 Deux plans d'ensemble, montrant l'extérieur d'un palais japonais non identifié, font exception, puisqu'il s'agit de *stock shots* de source anonyme. Ces plans ont disparu de l'édition DVD américaine de 2008, le film ayant été remonté à partir des copies japonaises originales.
 - 13 Ce type de représentation s'inspire directement des représentations traditionnelles du XIII^e siècle accompagnant les textes professant le « bouddhisme des six voies ». Le sage y est couramment représenté cheminant sur une mince voie blanche enserrée d'un côté par les flots déchainés et de l'autre par de vives flammes.