

3 films de Tomu Uchida



L'histoire



Le Mont Fuji et la lance ensanglantée : Le samouraï Sakawa se rend à Edo accompagné de son serviteur Gonba et de son lancier Gompachi. Ils doivent tout deux, sur ordre la mère de Messire Sakawa, le surveiller afin de l'empêcher de boire, l'alcool lui faisant perdre la tête et transformant cet être doux et attentif en bagarreur invétéré. En chemin, ils rencontrent Jiro, un enfant orphelin, qui se lie d'amitié avec Gompachi. Par la suite d'autres personnes voient le fil de leur vie se lier au périple de Sakawa et de ses deux serviteurs : une musicienne errante et sa fille ; Tozaburo, un homme protégeant un magot gagné selon lui dans les mines et qui est suivi par l'inspecteur Denji qui pense avoir démasqué Rokuméon, un bandit de grand chemin activement recherché ; Otané, une jeune fille accompagnée de son père qui est amené à la vendre pour payer des dettes...

Meurtre à Yoshiwara :

Le Mont Fuji et la lance ensanglantée
(Chiyari Fuji)

Réalisé par Tomu Uchida
Avec Chiezo Kataoka, Teruo Shimada,
Daisuke Kato, Motoharu Ueki, Chizuru
Kitagawa

Scénario : Shintaro Mimura, Fuji Yahiro

Musique : Taichiro Kosugi

Photographie : Sadaji Yoshida

Une production Toei
Japon – 90 mns – 1955

Meurtre à Yoshiwara

(Yoto monogatari: Hana no Yoshiwara 100nin
giri)

Réalisé par Tomu Uchida

Avec Chiezo Kataoka, Yoshie Mizutani, Eijiro

Jirozaemon est le riche propriétaire d'un atelier de tissus. Proche de ses ouvrières, généreux avec ses sous-traitants, il est cependant profondément malheureux. En effet il est affligé d'un marque sur le visage qui a poussé ses parents à l'abandonner tout bébé et qui l'empêche maintenant de trouver une femme. Echigoya, un riche client et ami, essaie de lui trouver une compagne. Après avoir essayé un nouveau refus, Jirozaemon est invité par Echigoya à se changer les idées dans le quartier de Yoshiwara entièrement voué au plaisir masculins. Mais dans la maison Hyogowa, aucune geisha ne veut s'occuper de lui. Seule Tsuru, une ancienne taularde, l'accepte. Jirozaemon est immédiatement soumis à cette femme qui n'a qu'un désir, graver les échelons et devenir première courtisane. Il dépense sans compter pour garantir l'exclusivité de sa compagnie et payer son apprentissage en vue du concours de courtisane.

Le Déroit de la faim : Septembre 1947, déroit de Tsugaru entre Hokkaido et Honshu. Tandis qu'un typhon s'abat sur la région et que le Ferry Sounmaru fait naufrage, Takichi Inukai, un démobilisé, et deux évadés de prisons profitent de la panique pour franchir le déroit d'Hakodaté. Les deux fuyards viennent de tuer un usurier, Sasada et voler 800000 yens. Se faisant passer pour des secouristes, les trois comparses volent une embarcation et bravent la tempête afin de franchir le déroit. Alors que le décompte des noyés de la catastrophe montre deux corps non identifiés supplémentaires, les inspecteurs Tajima et Yamisaka, chargés de retrouver les malfrats, pensent que Takichi s'est débarrassé de ses comparses et fuit seul avec le magot vers Tokyo.

Kataoka, Akiko Santo
Scénario : Yoda Yoshikata
Musique : Toshio Nakamura
Photographie : Sadaji Yoshida
Montage : Shintaro Miyamoto
 Une production Toei
 Japon – 104 mns – 1960

Le Déroit de la faim
 (Kigakaikyo)
Réalisé par Tomu Uchida
Avec Rentaro Mikuni, Akiko Kazami, Sachiko Hidari, Yoshi Kato
Scénario : Naoyuki Suzuki, Tsutomu Minakami
Musique : Isao Tomita
Photographie : Hanjiro Nakazawa
 Une production Toei
 Japon – 182 mns – 1965

Analyse du film

Téléchargez la chronique 

Tomu Uchida fait partie du cercle très fermé des grands maîtres japonais, au rang desquels on compte Kurosawa, Naruse, Mizoguchi, ou encore Ozu, ces grands artisans comme les décrit Fabrice Arduini dans les bonus. Cependant Uchida demeure en France un cinéaste méconnu de la critique et du public et il faut attendre 1997 pour qu'une rétrospective lui soit consacrée. Malgré le succès rencontré par ce festival, Uchida reste peu montré (rétrospective à la maison de la culture du Japon en 2002). Wild Side, neuf ans après, arrive à la rescousse en nous proposant trois films emblématiques de son œuvre et de son style. Tomi Uchida (1898-1970) entre très tôt dans le monde du cinéma. Il fait ses premières armes à la Taikatsu comme acteur puis comme assistant sur différents postes techniques. La Taikatsu est une petite société où se regroupent des cinéastes qui veulent sortir le cinéma japonais de l'influence du kabuki, s'affranchir de ce qui pour l'heure tient du théâtre filmé pour entrer de plain pied dans le septième art, poursuivre un mouvement initié au sein de la Nikkatsu et de la Tenkatsu. Elle emploie des techniciens et des réalisateurs formés à l'étranger, sensibles aux méthodes et théories appliquées notamment à Hollywood. Uchida est particulièrement marqué par sa rencontre avec Thomas Kurihara dont il devient l'assistant. Kurihara est peut-être le premier réalisateur japonais à utiliser pleinement un langage purement cinématographique. Uchida a toujours été attiré par l'Occident et surtout par la culture anglo-saxonne, et trouve dans les enseignements de Kurihara matière à marier cette passion à son amour grandissant pour le cinéma. Ce bouleversement du paysage cinématographique japonais se poursuivra et s'accroîtra avec la naissance de la Shochiku, issue du rachat de la Taikatsu par une compagnie théâtrale dirigée par Matsujiro Shirai et Takejiro Otani.



Le grand tremblement de terre qui ravage le pays en 1923 accélère l'ouverture du Japon à la culture occidentale. Jusqu'alors réticent aux influences étrangères, dominé par un modèle traditionnel qui perdure depuis le début du XVIIème siècle, le Japon entre dans l'ère Taisho, l'ère des grandes réformes. Ce cataclysme a également des retombées sur la carrière d'Uchida, qui décidément voit sa vie intrinsèquement liée à l'histoire de son pays. Le cinéaste voit son quotidien confortable réduit en cendres et devient clochard, errant dans un Tokyo dévasté, découvrant la terrible condition de ceux qui ont tout perdu et qui essaient de survivre. Une vision qui le hantera et qui trouvera nombre d'échos dans ses réalisations à venir. Uchida rejoint une troupe d'acteurs itinérants et bientôt reprend pied dans le monde du cinéma. En 1926 il suit son ami Kintaro Inoue en entrant à la Nikkatsu. Cette maison de production convient à Uchida, désireuse qu'elle est de mettre en chantier des œuvres réalistes et critiques, des œuvres proches du peuple. Comme la Shochiku (où se retrouvent Ozu, Naruse, Kinoshita...), la Nikkatsu entend révolutionner le cinéma japonais, mais s'en distingue par sa volonté d'appliquer cette transformation au jidai-geki (films en costume pour résumer), genre abandonné par la Shochiku.



Le premier film réalisé par Uchida date de 1927. Il se spécialise dans la comédie après un rapide passage par le jidai-geki. Ces comédies se transforment en satires sociales qui se muent bientôt en véritables œuvres critiques. Il devient un cinéaste engagé, réalise plusieurs films sur la condition du prolétariat, devient une icône du keiku-eiga (films politiques, de gauche essentiellement). **Le Théâtre de la Ville** (1936) et **La Terre** (1939) sont les deux œuvres phares de cette période. Son expérience du tremblement de terre n'est pas la seule explication à cette volonté de s'engager politiquement, Uchida, fils d'artisans, ayant toujours été sensible à la vie des « gens simples ». Un autre bouleversement va venir ébranler et la nation et la vie du cinéaste. Pendant la deuxième guerre mondiale, fasciné comme beaucoup de ses amis par le nationalisme japonais, il se rend en Mandchourie. Il compte y réaliser Rikusen no Hana sur un scénario de Kaneto Shindo, un film sur les compagnies de char Kantogun. Suite à l'échec de l'entreprise, Uchida décide de rester en Mandchourie aux sein des studios militaires Manei. A la fin de la guerre, et suite à la déroute japonaise, le studio est pris en main par les autorités soviétiques, puis par le gouvernement communiste chinois. Les Japonais sont invités à quitter les lieux, mais au dernier moment Uchida décide de

demeurer en Chine. Il désire voir de ses propres yeux les bouleversements et la mutation de la Chine suite à l'arrivée au pouvoir des communistes, fasciné par les doctrine maoïstes. Fabrice Arduini nous raconte que lors de ce périple mandchou, Uchida, en écoutant les radios japonaises à destination des compatriotes exilés, est pris d'une nostalgie pour une culture et une histoire qu'il avait rejetée jusque là. En revenant au Japon, il est pris du désir de réaliser des films inscrits dans la culture japonaise, et naissent alors des œuvres comme **Le Mont Fuji** et **Meurtre à Yoshiwara**. De retour au Japon, il est engagé à la Toei. Uchida craint qu'au vu de ses idées communistes, la Nikkatsu, la Toho ou encore la Shochiku ne l'accepteraient pas. Il accepte donc la proposition de la Toei, studio bien moins prestigieux mais qui dès son arrivée le sollicite. Il revient au jidai-geki avec un début retentissant, **Le Mont Fuji et la lance ensanglantée** que produisent Ozu et Mizoguchi, dont l'amitié ne s'est pas arrêtée à l'aura gauchiste sulfureuse qui émane d'Uchida. **Le Mont Fuji** anticipe ses titres de gloire dans le genre que seront l'adaptation en trois volets du **Passage du grand Buddha** (Daibosatsu toge, 1957-1959) et les six volets (le dernier qu'il ne peut achever, mourant sur le plateau) de **Musashi Miyamoto** (1961-1971)

Le Mont Fuji et la lance ensanglantée

Dès **Le Mont Fuji et la lance ensanglantée**, Uchida fait entendre une voix singulière dans le paysage du jidai-geki, donnant au genre une vision psychologique et un fort ancrage social. Ozu est conseiller sur le film et **Le Mont Fuji** fait parfois penser à l'œuvre du maître. Si Ozu filme au niveau du tatami, Uchida filme au niveau du peuple. Si le film joue pleinement le jeu du cadre historique imposé par le jidai-geki, Uchida ne s'éloigne jamais de la description de la vie du peuple, ne s'occupe pas du monde des samourais, des seigneurs, des grandes courtisanes. Cette volonté de prendre le peuple pour cadre unique de son récit, de coller à l'humain et non aux institutions, fait du **Mont Fuji** un film politique. De prime abord, le film pourrait prendre pour épicerie le samouraï Sakawa et son voyage pour Edo. Mais rapidement, Uchida s'intéresse à l'homme derrière la fonction. Ses problèmes d'alcoolisme sont l'écho d'un trouble plus général qui l'étouffe. Car Sakawa se sent bien plus proche de ses serviteurs que de ses pairs. Il est constamment soucieux de leur bien-être, les fait s'arrêter quand des ampoules tenaillent leurs pieds, leur propose du saké tout en s'en refusant (même si au final il ne peut résister). On sent que Sakawa désirerait abolir les frontières de classes, mais que ce système de caste est si profondément ancré, qu'il ne peut que le subir et en souffrir. Le drame vient également du fait que lorsqu'il compte sur son statut pour faire le bien, celui-ci s'en révèle incapable et un lourd sentiment d'impuissance l'étouffe. Il s'inquiète du devenir d'Otané qui va être vendue pour payer les dettes contractées par son père. Il décide de vendre sa lance, symbole de son clan, fierté de son nom, pour venir en aide à la jeune fille, mais l'arme se révèle être factice. L'envie de vendre cette arme symbolise le désir de quitter les rives du chambara pour glisser dans le monde d'Ozu, mais le fait que cette arme soit un faux, empêche ce glissement et condamne Sakawa à demeurer dans le monde des samourais, régit par des codes qu'il abhorre. Un univers mis à mal qui ne peut plus rien pour les simples gens, mené par une caste condamnée à vivre à l'écart du monde des hommes. C'est un pauvre hère, accablé par des drames intimes et ayant passé des années dans les mines pour trouver l'argent afin de racheter sa propre fille, qui va sauver le jeune demoiselle. Le samouraï ne peut plus rien, c'est la solidarité du peuple qui peut sauver les gens. « *J'envie ces gens. J'aime leur simplicité. Ils ont l'esprit de fraternité* », « *Genta, tu n'es pas l'ombre de ton maître. Genta est Genta, Sawara est Sawara* », « *Genta, si tu es l'ombre de ton maître, je suis l'ombre du mien. Et mon suzerain, de qui est-il l'ombre ?* ». Sawara s'enfonce dans l'alcool et vilipende cette société qu'il rejette.



Uchida ne se concentre pas seulement sur Sakawa, il s'intéresse tour à tour aux drames de chacun. Le récit n'est pas à porté par une intrigue forte à proprement parler, mais par une multitude de petits destins qui s'entrecroisent. Pas de grande aventure, juste des fragments de vie. Le film nous dépeint ainsi des parcours de pauvres gens qui forment une singulière caravane en route pour Edo. De Jiro, un jeune enfant orphelin qui rêve de devenir samouraï, à une musicienne errante et sa fille, de Tozaburo qui protège son argent dûment gagné à Denji, un inspecteur qui pense avoir découvert en lui un bandit recherché, Uchida nous décrit un petit monde de gens simples et bons, solidaires, fraternels. Quand les samourais vont envahir le récit, ce ne sera que drame et injustice. Ou quand plus simplement, de riches dignitaires coupent la route des voyageurs pour faire une cérémonie du thé, ils sont ridiculisés par Uchida qui transforme la course de serviteurs empressés de servir leur maître en une danse comique.. L'arrivée de la pluie va transformer cette digne cérémonie en capharnaüm comique.

Quant aux scènes d'action, elles déjouent également nos attentes. Une des intrigues parallèles nous montre un voleur se faire arrêter par Gonpachi qui revient avec la lance de son maître et menace sans le faire exprès le bandit. Le comique de cette arrestation

se transforme en farce satirique alors que le mérite de cette (non) action est attribué à Sawara et non à Gonpachi et que le samouraï ne reçoit en récompense qu'un morceau de papier sans valeur alors qu'il escomptait de l'argent pouvant sauver Otané : « *A fausse gloire, fausse récompense* ». Tout n'est qu'apparat, jeu de dupe. Il faut attendre le final, où des samourais s'en prennent à Sawara qui a invité Gonba à sa table, pour que le film devienne dramatique. « *Un serviteur à la table de son maître, c'est indigne d'un samouraï* », une sentence qui met un point final au désir irrépressible de Sawara de passer outre les frontières sociales. Le final est un long combat dans lequel Gonpachi, pris de fureur, explose et combat les samourais, abolissant à son tour la barrière sociale jusqu'ici immuable. Geste furieux qui porte en germe la fin du modèle shogunal, la chute des murailles entre le peuple et les puissants. Geste qui fait rentrer le Japon dans l'ère moderne.

Socialement passionnant, **Le Mont Fuji** brille également par une direction d'acteurs magnifique. Chaque personnage nous touche par un jeu sans emphase, rentré, peu démonstratif mais plein d'émotion. Chiezo Kataoka notamment, qui joue Gonpachi, maîtrise les trois styles de jeux que définit Kazunori Kishida dans l'un des bonus : la gestuelle, l'émotion et le naturel. Alors que le jidai-geki traditionnel fait appel à l'émotion et à la gestuelle, Uchida convoque le troisième style qui offre toute sa puissance d'évocation à ce film admirable qui touche directement au cœur.

Meurtre à Yoshiwara

Le deuxième film (chronologiquement) que nous propose Wild Side est une transposition d'une œuvre classique du théâtre kabuki adaptée assez librement par Yoda Yoshikata, collaborateur attiré de Kenji Mizoguchi (**La Vie d'O'Haru, femme galante ; Miss Oyu ; Les Contes de la lune vague après la pluie ; Les Musiciens de Gion...**23 films au total !). Le récit prend pour



cadre le quartier de Yoshiwara conçu en 1617 comme le paradis des hommes. En effet les daimyo devaient se rendre à la capitale Edo de manière régulière, et ils étaient accompagnés de leurs samourais et de nombre de suivants qui se séparaient alors de leur famille. Le quartier des plaisirs de Yoshiwara était leur refuge.

Le film étonne d'abord par le soin et la précision apportés à l'évocation du monde clôt de Yoshiwara. Une profusion de détails nous immerge dans ce quartier, nous en fait comprendre les enjeux sociaux, les drames cachés. Yoshiwara est un Japon miniature qui reproduit chez les prostituées les mêmes enjeux que ceux qui prévalent dans les hautes sphères. Tsuru, la prostituée qui accepte et utilise Jiro, est une okabasho-agari, soit le plus bas rang de cette caste. Ancienne taularde, elle est considérée comme une moins que rien. De frustrations en insultes, elle est envahie d'un désir de vengeance irrépressible. Cette vengeance ne peut s'accomplir qu'en prenant sa revanche sur les autres, en les surpassant, en devenant première courtisane. Elle a un but et compte le mener à bien. Ainsi Jiro ne représente pour elle ni un homme, ni un monstre, mais un simple moyen d'assouvir cette volonté. Uchida ne juge pas ce personnage mais amène au contraire le spectateur à comprendre les drames qui transforment une femme en prédatrice. Il décortique cet environnement aliénant qui transforme les corps en objets, un univers clos à l'image de ces lourdes portes qui ferment le quartier et que Tsuru essaie désespérément de franchir dans un dernier élan d'espoir.



Meurtre à Yoshiwara nous dépeint deux destins tragiques. Tout d'abord donc Tsuru, qui essaie par tous les moyens d'échapper à sa condition, de briser des barrières sociales, de lutter pour sa liberté, est un type de personnage récurrent dans la filmographie d'Uchida, de Sawara dans **Le Mont Fuji** à Sugito dans **Le Détroit de la faim**. La principale liberté prise avec la pièce d'origine se trouve dans la caractérisation de ce personnage, qui avec l'apport de Yoshikata trouve sa place naturelle dans l'œuvre d'Uchida. La tragédie de Jiro, le monstre, héros du film, cède ainsi souvent la place à celui de Tsuru, car si terrible qu'elle soit, elle demeure un drame humain avant d'être un drame social. Uchida mène son mélodrame en jouant habilement sur ces deux approches. Il nous touche au cœur avec le destin d'un homme condamné dès sa naissance par une marque sur son visage, incapable de surmonter ce handicap pour fonder une famille. Mais le personnage qui devrait être antagoniste, Tsuru la manipulatrice, nous marque tout autant.

Autour de ces personnages, Uchida brode un tissu de relations qui forment une toile d'araignée. Jiro et Tsuru se débattent pour s'en échapper, mais chacun de leur mouvement les enserme un peu plus. Tout autour, les prédateurs guettent. Le rôle des marchands, amis de Jiro, est ambivalent. D'un côté ils semblent amicaux en emmenant Jiro dans le quartier de Yoshiwara, désireux de lui trouver une compagne ou de lui faire oublier ses insuccès. Mais au fur et à mesure que Jiro gagne en notoriété dans le quartier, la jalousie les gagne. Peu à peu, eux qui l'ont jeté dans la toile de Yoshiwara, l'abandonnent, stigmatisent le comportement d'un homme qui dilapide son argent dans le quartier des plaisirs. Les patrons de Tsuru sont eux dès le début menés par des considérations purement pécuniaires, et leur volte face, lorsqu'il ne peut plus payer pour l'apprentissage de Tsuru, n'a rien de surprenant. Comme les autres protagonistes du quartier de Yoshiwara, ils se moquent de la générosité de Jiro qui devient un spectacle que chacun suit un rictus aux lèvres. Un spectacle qui trouvera son apothéose tragique dans un final annoncé dès le titre, **Hyakunin Giri** signifiant « Tuer 100 personnes ». Comme dans **Le Mont Fuji**, Chiezo Kataoka va voir toute cette rage contenue, exploser d'un coup.

Tomu Uchida utilise de manière magnifique le scope, n'hésitant pas malgré ce format à favoriser les gros plans au détriment des plans d'ensemble, restant au plus près de ses personnages. Les plans larges sont savamment orchestrés pour positionner les protagonistes comme autant de pièces d'un jeu d'échec, pour appuyer les rapports de subordination qui se font jour et qui retournent souvent ceux imposés de prime abord par les différences de classe. Uchida utilise également une large palette de couleurs qui retranscrit à l'écran les émotions des personnages. La mise en scène, discrète malgré quelques amples mouvements de caméra, appuie implacablement les drames de Yoshiwara, nous fait entrer par sa seule grâce dans ce monde régi par les faux semblants et les manipulations. **Meurtre à Yoshiwara** est un film dont la splendeur visuelle le dispute à la profondeur du sujet, une œuvre bouleversante qui trouve naturellement sa place parmi les grandes réalisations de Mizoguchi.



Le Détroit de la faim

Avant guerre, Uchida réalise de nombreux films sociaux portés par des convictions de gauche, des keiko eigas (ou films à thèse) influencés par le Marxisme. **La Terre** (Tsuchi, 1939), film qui raconte la vie d'un pauvre fermier opprimé par le capitalisme, reste son plus réputé (même s'il est réalisé après l'époque des keiko-eiga, et se rapproche plus d'un bungei-eiga, ou film littéraire). Uchida se bâtit contre les dirigeants de la Nikkatsu pour mener à bien ce projet qu'il conçoit comme un pamphlet politique, respectant la critique radicale de l'auteur du roman, Takashi Nagatsuka. Après la guerre, plus de six millions de rapatriés reviennent au Japon. Déjà atteint d'une famine endémique durant la guerre, le pays ne parvient pas à gérer, malgré l'aide américaine, ces nouveaux arrivants. La famine se poursuit durant plusieurs années et le marché noir, la pauvreté, vont régner durant une dizaine d'années. Uchida en revenant de son périple Mandchou s'est illustré dans le jidai-geki. S'il continue par ce biais à réaliser des œuvres fortement politiques et sociales, il ne demeure pas moins profondément ancré en lui le désir de parler de cet après guerre qui a marqué le Japon. Il se réapproprie les écrits de Tsutomu Mizukami et réalise par le biais du film noir un chef d'œuvre à la portée tout autant humaine que sociale.



Uchida utilise le genre noir, le récit simple d'un malfrat pourchassé par la police, pour glisser des petites touches réalistes et brosser un portrait en creux du Japon d'après guerre. Une coupure d'électricité qui plonge un bar dans la nuit, les petits-enfants de l'inspecteur qui se chamaillent pour une patate, les remontrances de sa fille qui lui reproche de ne pas accepter de s'approvisionner au marché noir, Takichi qui offre un paquet de cigarette à une vieille dame qui le reçoit comme un trésor... des petites anecdotes qui valent mille longs discours. Uchida filme des villes sinistrées où les cicatrices des bombardements et des incendies sont encore prégnantes. Le cinéaste, a contrario de sa carrière d'avant-guerre, ne prend pas le sujet social de front, mais

utilise les détours du cinéma de genre. Est-ce la crainte de voir ses amitiés communistes lui fermer les portes des studios ? Nous y voyons plutôt la certitude qu'a le cinéaste qu'un discours politique assené directement est souvent moins efficace qu'une évocation en filigrane portée par des codes bien connus du spectateur.

Le film s'ouvre sur une voix off documentaire, qui décrit dans le détail le typhon qui s'abat sur la région, et qui s'appuie sur des images d'archives. Uchida épouse cette ouverture par un style documentaire, avec ses bougés de caméra qui tentent de capter la panique qui s'empare de la population. Mais rapidement le réalisateur, qui refuse de réaliser un pur film social, parasite ce style réaliste par des expérimentations formelles. Il joue sur le son, nappant les silences de chœurs étranges et fantastiques. Il solarise certaines séquences, représentation des pensées de ses protagonistes (l'inspecteur qui imagine la manière dont s'est passé le passage du détroit par les brigands, puis qui modifie cette scène en fonction de ses découvertes. Ou encore Takichi pris de peur et de remords, accablé par des visions et des cauchemars...). Uchida joue d'une caméra portée très mobile (le film est tourné en 16mm, malgré le format scope) combinée à d'amples mouvements de grue. La profondeur de champ est largement exploitée et le réalisateur compose des plans très orchestrés qui tranchent avec la matière brute du 16mm.

Film noir, qui fait souvent penser au **Chien enragé** de Kurosawa, **Le Détroit de la faim** semble par moments remonter le courant de l'histoire et revenir aux origines du genre qui est l'expressionnisme. Il plonge ainsi cette description sociale dans une ambiance qui frise parfois le fantastique, à l'image cette scène inquiétante où Takichi observe une sorcière du Mont effroi en pleine transe. Ce mont incarne sa mauvaise conscience, la mort de ses deux complices, et la magie de la voyante semble exister car elle lui permet de donner corps à ses peurs. Uchida prend un point de vue extérieur avec l'enquête des policiers et dans une même mouvement plonge dans les affres de son héros en donnant corps à ses angoisses et ses peurs. Un double mouvement qui donne une dichotomie formelle qu'Uchida maîtrise avec une maestria prodigieuse. Mais le spectateur est encore loin d'être au bout de ses surprises.



Le film prend un tournant surprenant en quittant d'un coup le parcours de Takichi pour se centrer sur l'histoire de Sugito. De son arrivée à Tokyo à sa tentative avortée de sortir du cercle de la prostitution, le film quitte les sentiers de l'enquête policière pour décrire la survie d'une jeune fille dans un Japon qui se remet difficilement de ses plaies. Les gangs Yakuza, le rationnement, les économies, l'argent durement gagné pour sa famille, l'impossibilité d'échapper à la prostitution... le film devient une chronique sociale, dure et âpre. C'est le moment où le film se fait le plus politique et creuse dans les fondements mêmes de la société japonaise. Mais toujours en filigrane, jamais brutalement exposé au premier plan. Ainsi il faut lire les pancartes, les slogans des manifestants pour saisir les bouleversements sociaux en jeu. De la même manière on comprend que la geisha Sugito Yae, à qui Takichi offre une partie de son butin, ne fait que reproduire un système archaïque en étant obligée de se prostituer pour payer les dettes de son père. Par ce simple destin, Uchida nous fait ressentir tout le poids des « traditions » sur la place de la femme dans la société japonaise



Uchida déjoue l'attente du spectateur qui s'attend à suivre le chemin de rédemption d'un criminel et son ascension sociale. Il préfère nous faire suivre le parcours d'une femme d'abord présentée comme folle, que nous apprendrons à comprendre. Et étonnement, le drame criminel du début ne devient plus qu'un lointain écho qui se rappelle à notre souvenir en même temps que Sugito découvre une photo de Takichi dans le journal. Le film prend une fois encore un nouveau tournant après une ellipse d'une dizaine d'années. On retrouve un inspecteur brisé, hanté par cette enquête inachevée. Sugito, que l'image obsédante de son bienfaiteur n'a jamais quittée, retrouve par hasard Takichi devenu un homme d'affaire respecté. Incroyable talent d'Uchida que de faire accepter au spectateur de glisser ainsi d'un récit à l'autre, de laisser tout un pan de son histoire inachevé durant plus d'une heure. Lorsque l'on retrouve Takichi, c'est par les yeux de Sugito que nous l'appréhendons. Son visage a changé, et nous ne comprenons plus cet homme qui devient une façade de silence. Le spectateur repart de zéro, doit de nouveau redécouvrir un personnage principal dont il a quitté le chemin depuis longtemps. La fin de film va

s'évertuer à revenir sur son histoire, à découvrir qui se cache sous le masque. Un final tendu, où les acteurs donnent le meilleur d'eux-mêmes dans des joutes psychologiques magistrales. Un final qui nous ramène au point de départ de l'histoire, aux lieux mêmes où elle a pris sa source. Au fur et à mesure que l'on s'enfonce dans le passé du personnage, le film fait un retour en arrière, prend à rebours le déroulement du temps. Un final presque mental où l'on se fraie en chemin entre différentes vérités, où l'on accompagne le mouvement introspectif de son héros tourmenté.

Uchida, avec cette longue fresque de trois heures (dont une vingtaine de minutes ont disparu), livre par sa seule mise en scène un discours social passionnant et signe d'un même mouvement des portraits magnifiques d'êtres prisonniers de leur actes et de leur passé. Glissant d'un genre à l'autre, **Le Détroit de la faim** est une œuvre magistrale souvent citée par les spécialistes japonais comme faisant partie des dix plus grands films tournés dans leur pays.

Le Dvd



Image : - **Le Mont Fuji et la lance sanglante.** Un très beau master, nettoyé, ne présentant quasiment aucune rayure, ni tache. La compression est bonne, ainsi que la définition sauf sur quelques scènes où elle se révèle un peu faible. Le seul défaut se situe au niveau de blancs cramés et de contrastes moyens.

- **Meurtre à Yoshiwara.** Master très propre, belle palette de couleur (même si elle a tendance à tirer un peu sur

le vert), définition et compression impeccables. Un bel écran pour cette merveille.

- **Le Détroit de la faim**. Un master très satisfaisant. La compression est moins bonne que sur les deux autres titres, et des scènes se révèlent flou ou pixellisées (notamment sur les visages). Les blancs sont de nouveau parfois brûlés, mais les contrastes sont dans l'ensemble très bons.

Son : - **Le Mont Fuji et la lance sanglante**. La piste sonore est également très propre, sans souffle ni parasite. Cependant elle manque de dynamique, ne donnant jamais de relief aux voix ou la musique, qui demeurent tout de même constamment claires.

- **Meurtre à Yoshiwara**. Une bande originale claire, sans défauts, dynamique.

- **Le Détroit de la faim**. Pas de défaut flagrant sur cette version originale qui offre un bon confort d'écoute.

Wild Side
90/104/182 mn
Zone 2
Menu musical et animé
Chapitrage animé

Format cinéma : 1.37 : 1 / 2.35 : 1
Format vidéo : 4/3 / 16/9 compatible 4/3
Langues : japonais mono d'origine
Sous titres : français



Bonus

Un quatrième disque est consacré aux compléments :

- **Entretien avec Yusaku Uchida, fils de Tomu** (52mns). Tomu Uchida est décrit comme un nomade par son fils. *"Change d'endroit, change de vie"* était son leitmotiv. Ce qui explique son passage d'un studio à l'autre, fait très rare dans le cinéma japonais où les cinéastes sont affiliés à des maisons de production. Yusaku Uchida s'attarde longuement sur le passage militariste de son père, nationalisme auquel il s'accroche et qui le fait se rendre en Mandchourie où il décide de demeurer plusieurs années. Outre cette période évoquée en détail, qui l'amène à s'intéresser au Maoïsme avec toutes les implications que cela entraîne lors de son retour dans les studios japonais, Yusaku décrit en détail les trois films proposés dans le coffret, ainsi que la saga Miyamoto Musashi. Moults secrets de fabrication viennent appuyer la spécificité du style d'Uchida. L'accent est également mis sur les influences du cinéma occidental, comme **Grand Hotel** (Samuel Gouling, 1932) qui inspire la scène finale du **Mont Fuji** ou encore **Pépé le Moko** (Julien Duvivier) pour celle de **Meurtre à Yoshiwara**. On apprend énormément de choses sur le cinéaste durant ces 52 minutes passionnantes, mais aussi sur le cinéma japonais de l'époque, sur les amitiés d'Uchida (Ozu, Mizoguchi, Inoué) qui lui ont permis de travailler après son retour de Chine.



- **Le Cinéma d'Uchida à travers l'histoire des studios TOEI** (14mns). Entretien avec Kazunori Kishida, employé à la Toiei comme publiciste. A partir de la naissance de la Makino pro. et du bouleversement des jidai-geki sous l'égide du scénariste Rokuhei Suzukita, Kishida nous brosse un portrait pertinent de l'évolution du genre. Kishida met le doigt sur un élément particulièrement important du genre qui est l'issue de la bataille finale (soit le héros défait les méchants soit il sacrifie sa vie) qui éclaire rétrospectivement quel type de jidai-geki nous venons de voir. Un jidai-geki contestataire voit donc le sacrifice du héros au bout du chemin. C'est l'influence de Suzukita qui pousse le genre dans cette voie que suivra Tomu Uchida. Kishida nous parle ensuite de l'acteur Chiezo Kataoka (**Le Mont Fuji**, **Meurtre à Yoshiwara**), du théâtre No et du Zanshin, qui consiste à se maintenir dans une pose et à faire deviner au spectateur quelle émotion se cache sous le masque. Des explications certes passionnantes mais quelque peu noyées dans une profusion de références, de lieux, de faits et de noms à donner le vertige. Ce joyeux coq à l'âne, tout aussi déconcertant soit-il, reste cependant une petite mine d'information.



- **Le Cinéaste vagabond** (26mns). Entretien avec Fabrice Arduini autour du cinéaste. A partir de l'itinéraire d'Uchida, Fabrice Arduini nous raconte, en quelques moments bien choisis, l'histoire du cinéma japonais, des formes figées du Kabuki à sa modernisation par Kurihara et autres cinéastes et scénaristes tournés vers l'occident. Après cette introduction passionnante, le commentaire se concentre sur les trois films proposés dans le coffret. Des analyses brillantes, claires, qui aident à la compréhension de l'œuvre méconnue du cinéaste.

- **Bandes-annonces** :

Meurtre à Yoshiwara (3mn13) . *"Peinture d'un système impitoyable (...) jusqu'à la mort, travaillez ! gagnez de l'argent !"*. Une bande annonce qui appuie sur le prestige de la production et qui a la fâcheuse tendance à raconter tout le film.

Le Détroit de la faim (3mn54). Un texte ouvre la bande-annonce qui fait défiler l'ensemble des récompenses obtenues par le film. *"Un tournage pharaonique du nord au sud du Japon"* clame la réclame. On est bien loin de l'ambiance véritable

du film avec cette emphase.

Chaque film contient également :

- **Affiches & photos des films**. Une dizaine de photos d'exploitation et les affiches originales du **Mont Fuji** et du **Détroit de la faim**.

- **Filmographie** de Tomu Uchida

En savoir plus

La fiche Imdb de **Le Mont Fuji et la lance ensanglantée**
La fiche Imdb de **Meurtre à Yoshiwara**
La fiche Imdb de **Le Détroit de la Faim**

Les autres films de **Tomu Uchida** chroniqués par Classik
Aucun titre à ce jour

Réagir à cette chronique sur notre forum de discussion

Une chronique de *William Lee*