



<b>Fiche technique</b>	1
<b>Réalisatrice et genèse</b> Le Japon raconté par Naomi Kawase	2
<b>Genre</b> Le conte philosophique	4
<b>Adaptation</b> Des mots à la bouche	5
<b>Après la séance</b> La lèpre, symptôme de la société japonaise	6
<b>Découpage narratif</b>	7
<b>Récit</b> Une épopée des sens à la hauteur du minuscule	8
<b>Mise en scène</b> Observer et écouter le monde	11
<b>Motif</b> Enfermements	15
<b>Séquence</b> Au cœur du sanatorium	16
<b>Influences</b> Au Japon et au-delà	18
<b>Document</b> <i>Gastropics</i> , cauchemars dans la cuisine du cinéma ?	20

#### ● Rédactrice du dossier

Depuis 2008, Amélie Galli est programmatrice au Centre Pompidou, qu'elle intègre après avoir travaillé à l'Agence du court métrage durant quatre ans et cocréé le festival Hors Pistes. Elle conçoit des rétrospectives et des expositions avec des cinéastes contemporains et a notamment travaillé avec Wang Bing, Albert Serra, Michel Gondry ou plus récemment Jean-Gabriel Périot, Tsai Ming-Liang, Euzhan Palcy et Alice Diop. Depuis 2020, elle mène le projet de Cinémathèque idéale des banlieues du monde pour le Centre Pompidou avec cette dernière. En 2015, elle a commissionné l'événement Stand Up!, qui mêlait spectacle vivant et cinéma, au Centre Pompidou. En 2023, elle a collaboré à l'ouvrage *Todd Haynes – Chimères américaines* (De l'incidence éditeur).

#### ● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

# Fiche technique



© Haut et Court

## ● Synopsis

Sentaro est un homme solitaire, au regard triste, qui vit de la vente de *dorayakis*, ces pâtisseries traditionnelles japonaises composées de deux pancakes fourrés d'une pâte de haricots rouges confits nommée «an». Wakana, une collégienne sensible, attachée à son canari chanteur et élevée par une mère souvent absente, est une cliente régulière de sa minuscule échoppe, située dans une ville de la préfecture de Tokyo. Au printemps, une femme âgée se présente et propose de travailler avec Sentaro : elle a le secret d'une pâte de haricot délicieuse. Le quarantenaire et la sexagénaire, Tokue, ne tardent pas à faire une parfaite équipe autour de la confection méticuleuse des gâteaux et la fréquentation de la boutique s'accroît de jour en jour. Hélas, la rumeur rattrape leur succès : les mains déformées de Tokue trahissent vite la maladie qui a rongé sa jeunesse, la lèpre. La propriétaire de la boutique somme Sentaro de renvoyer Tokue. Dévasté par cette obligation, le cuisinier se réfugie dans l'alcool. Accompagné de Wakana, il rend visite à Tokue dans son sanatorium pour une dernière rencontre avant que celle-ci ne disparaisse. En tant que malade de la lèpre, Tokue n'a pas le droit à une sépulture. Sentaro et Wakana se recueillent devant le cerisier planté en hommage à sa mémoire. Plus tard, alors que le printemps est revenu, Wakana retrouve le chemin de l'école et Sentaro confectionne et vend ses *dorayakis* dans un parc en fête, à l'abri des cerisiers en fleurs.

## ● Générique

### LES DÉLICES DE TOKYO (AN)

Japon, France, Allemagne | 2015 | 1h53

#### Réalisation

Naomi Kawase

#### Scénario

Naomi Kawase, d'après le roman *An* de Durian Sukegawa

#### Image

Shigeki Akiyama

#### Son

Eiji Mori, Roman Dymny, Boris Chapelle, Olivier Goinard

#### Montage

Tina Baz

#### Musique originale

David Hadjadj

#### Producteurs

Koichiro Fukushima  
Martin Hampel  
Laurent Harjani

#### Production

Twenty Twenty Vision  
Comme des Cinémas

#### Distribution France

Haut et Court

#### Format

2.35:1, couleur

#### Sortie

30 mai 2015 (Japon)

27 janvier 2016 (France)

#### Interprétation

Kirin Kiki

Tokue

Masatoshi Nagase

Sentaro

Kyara Uchida

Wakana

Etsuko Ichihara

Yoshiko

Miyoko Asada

La propriétaire

# Réalisatrice et genèse

VIDÉO EN LIGNE

## Le Japon raconté par Naomi Kawase

Naomi Kawase est née en 1969 à Nara, au Japon. Très vite, elle est abandonnée par ses parents et recueillie par une grand-tante et un grand-oncle. À la mort de ce dernier, alors qu'elle est encore une jeune adolescente, Uno, sa grand-tante, devient son unique famille. À la fin des années 1980, elle entame des études de photographie à l'Osaka School of Photography et y découvre le cinéma. L'ensemble de son travail, depuis ses débuts, est empreint de son attachement à sa région d'origine et des traces de son histoire familiale. « Depuis toute petite, j'ai toujours aimé imaginer des choses. Je pense que c'est dû au fait que j'ai été élevée par des parents d'adoption, principalement par ma mère adoptive, qui est aussi âgée que mes

© Haut et Court



grands-parents. Ne pas avoir grandi auprès de mes vrais parents m'a toujours laissée dans une certaine solitude, que je ressens depuis l'enfance. Cependant, cette solitude n'était pas une tristesse, et m'a aussi menée dans un monde

### ● Le cinéma japonais, un monde d'hommes ?

Alors qu'une nouvelle vague cinématographique nipponne connaît un succès critique considérable sur la scène internationale – on peut citer notamment la reconnaissance des réalisateurs Kōji Fukada, Hirokazu Kore-eda, Ryūsuke Hamaguchi ou encore Nobuhiro Suwa –, une étude réalisée par le Japanese Film Project en 2020 montrait que sur les 796 films japonais sortis entre 2000 et 2020 et ayant remporté un succès au box-office (plus d'un milliard de yens), seulement 25 (soit 3 %) avaient été tournés par des femmes. L'étude montrait également qu'en 2020, 12 % de la totalité des films étaient réalisés par des femmes, dont 23 % de documentaires<sup>1</sup>. Le JFP a également réalisé un sondage sur l'égalité parmi plusieurs associations professionnelles liées à l'industrie du cinéma : les femmes représentent moins de 5 % des adhérents de la Directors Guild of Japan et 8 % de la Japanese Society of Cinematographers, alors que la quasi-totalité des membres de la Japanese Society of Script Supervisors (association des scriptes) sont des femmes. Naomi Kawase fait donc figure d'exception, même si l'on peut citer également Naoko Ogigami, Yukiko Mishima ou encore la documentariste Kyoko Miyake. « Être une femme réalisatrice, c'est appartenir à une minorité, au Japon comme à l'étranger. Je reçois parfois une attention particulière parce que je suis une réalisatrice, mais au final cela ne change rien. En fait ces dernières années, j'ai davantage pensé à mon statut de femme et réalisatrice asiatique en général plutôt que femme et réalisatrice japonaise. »<sup>2</sup> Aux côtés de Naomi Kawase, la figure féminine emblématique du cinéma japonais est incontestablement l'iconique Kinuyo Tanaka, d'abord actrice pour les plus grands réalisateurs, notamment Kenji Mizoguchi qu'elle rencontre en 1946 et avec qui elle forme un binôme, collaborant sur seize films ensemble dont *Les Femmes de la nuit* (1948) ou encore *Les Contes de la lune vague après la*

*pluie* (1953). En 1953, Tanaka passe elle-même à la réalisation, malgré la réticence de l'univers professionnel qui l'entoure, et signe *Lettre d'amour*, sélectionné au Festival de Cannes. Grâce au soutien de Yasujiro Ozu, qui lui offre le scénario de *La lune s'est levée*, elle réalise en 1955 son second film et travaille avec de grands studios comme la Daiei et la Tōhō. Elle est l'auteur de six longs métrages, dont également *Maternité éternelle* (1955) et *La Nuit des femmes* (1961), à travers lesquels elle pose un regard unique sur le Japon d'après-guerre et met en scène de puissants personnages féminins.

Kinuyo Tanaka (à gauche) et Sanae Takesugo pour *Les Femmes de la nuit* (1948) © Shochiku



1 Itakura Kimie, « Le cinéma japonais en crise, misogynie et sexisme sur fond de mauvaises conditions de travail », [www.nippon.com](http://www.nippon.com), 5 août 2022.

2 Nicolas Bardot, art. cit.

d'imagination qui m'a permis d'explorer qui j'étais, de voir plus profondément en moi.»<sup>1</sup> Elle alterne les *home movies* – débutés durant ses années d'apprentissage, dans lesquels elle met en scène le quotidien avec Uno –, les documentaires et les fictions.

### ● Une reconnaissance précoce

En 1997, elle réalise son premier long métrage, *Suzaku*, dans lequel on trouve déjà l'essence de son travail: elle y filme les montagnes boisées qui bordent Nara et travaille avec des acteurs locaux non professionnels. Le film remporte la Caméra d'or au Festival de Cannes la même année et propulse Naomi Kawase (première réalisatrice japonaise et plus jeune lauréate à remporter ce prix prestigieux) au rang des cinéastes mondialement reconnus.

En 2001, Naomi Kawase réalise *Dans le silence du monde*, documentaire autobiographique dans lequel elle part à la recherche de son père. Suivront de nombreuses fictions dont les plus connues à ce jour, tant au Japon qu'à l'étranger, sont *Shara* (2003), *Still the Water* (2014) et *Les Délices de Tokyo* (2015), en parallèle d'une pratique documentaire importante, dont *Naissance et Maternité* (2006). En 2007, la cinéaste reçoit le grand prix du jury au Festival de Cannes pour *La Forêt de Mogari*. En 2013, elle est d'ailleurs membre du jury de la 66<sup>e</sup> édition du festival.

Naomi Kawase a réalisé à ce jour plus de quarante films, au sein desquels les personnages féminins, réels ou fictifs, occupent une place prépondérante. En 2019, dans un entretien à l'occasion de la rétrospective que lui consacrait le Centre Pompidou, elle expliquait à propos de son travail: «De nouvelles visions naissent de l'interaction de mes "souvenirs", des paysages que j'observe et des faits et réalités que je rencontre. Elles peuvent être très vagues, composées de formes et de couleurs distinctes, ou bien encore être des histoires insignifiantes. Puis, je convertis ces visions en images concrètes. "Filmer" est, pour ainsi dire, un travail de traduction.»<sup>2</sup>

### ● Un grand succès public au Japon

En 2015, elle réalise *Les Délices de Tokyo*, son 26<sup>e</sup> film, adapté du roman éponyme de Dorian Sukegawa. Le long métrage fait l'ouverture de la sélection cannoise Un certain regard la même année. C'est, à ce jour, le film de Naomi Kawase qui a remporté le plus grand succès public au Japon. «Il est



vrai que, cette fois, l'histoire ne vient pas de moi, alors que j'ai toujours écrit mes scénarios, et j'ai travaillé avec des acteurs professionnels, ce qui n'est pas mon habitude. J'ai également engagé un chef opérateur qui vient de la publicité, ce que je n'avais jamais fait. On peut donc avoir le sentiment qu'il y a du changement. [...] Il faut d'abord dire qu'il y a une sensibilité souvent très proche de la mienne dans le roman de Dorian Sukegawa que j'ai adapté. *Les Délices de Tokyo* raconte l'histoire d'une vieille femme qui parle à la lune ou avec les haricots rouges qu'elle cuisine. Les sentiments qu'elle exprime révèlent un lien avec une part invisible de notre vie quotidienne. Ce film parle de l'importance de ce qui est invisible dans nos vies. C'est quelque chose de très précieux et qu'on oublie pourtant facilement. Je suis attachée aux choses spirituelles, aux émotions, et, en tant que cinéaste, j'essaie de trouver comment les exprimer d'une manière concrète. Ma façon de faire des films tourne autour d'un rapport entre le tangible et l'intangible. Entre le visible et l'invisible, qui peuvent dialoguer», confiait-elle à *Télérama* lors de la sortie du film, concluant ainsi: «Je travaille avec des idées japonaises tout en recherchant une signification universelle.»<sup>3</sup>

### ● Représenter un tabou de la société japonaise

Au second plan, *Les Délices de Tokyo* évoque la condition des lépreux dans le Japon contemporain, isolés de la société jusqu'en 1993. Le film a d'ailleurs été tourné dans la ville de Higashimurayama, dans la préfecture de Tokyo, où se trouve le sanatorium Tama Zenshō-en. Naomi Kawase a écrit le film dans la bibliothèque de ce lieu. «Quand mon film est sorti au Japon, nous avons évité de parler de la maladie, c'est un sujet encore très délicat à aborder. Nous avons plutôt essayé de mettre en avant l'histoire des gâteaux aux haricots rouges. Je crois que l'intention de l'auteur du livre était de

s'intéresser à quelque chose qui représente un tabou dans la société japonaise. Pour moi, la manière dont vivent ces anciens malades de la lèpre n'est qu'une des formes de discrimination qui existent dans la société japonaise, il y en a beaucoup d'autres. Notre devoir est de nous y opposer, mais nous ne le faisons pas assez.»<sup>4</sup>

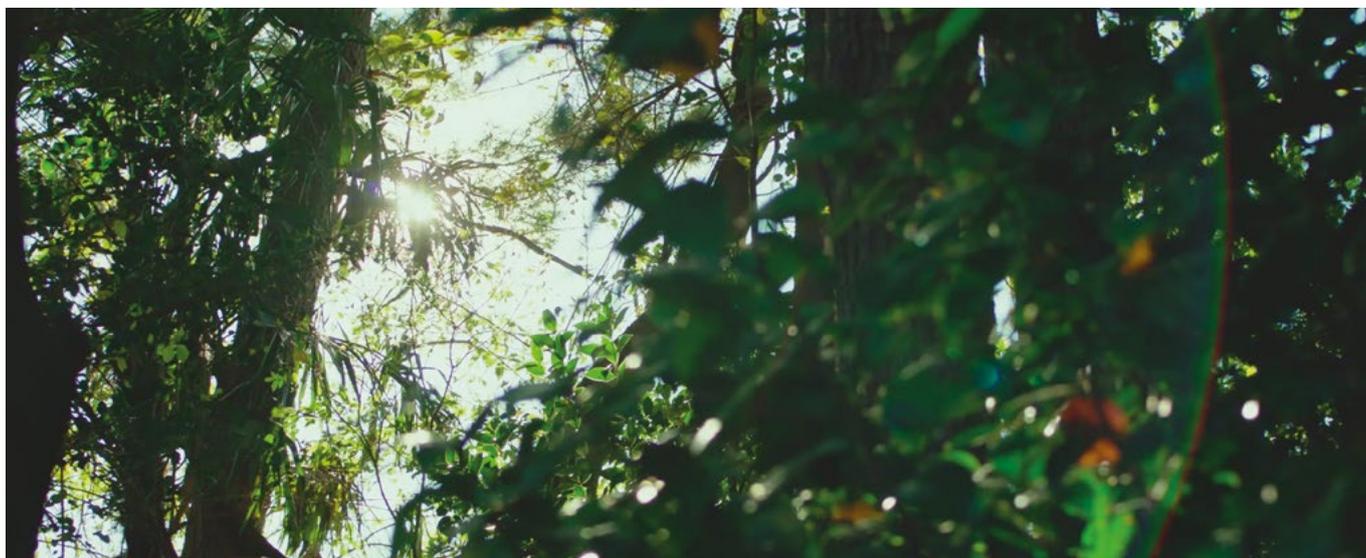


1 Nicolas Bardot, «"J'ai seulement capté ce qui était là": entretien avec Naomi Kawase», [www.filmdeculte.com](http://www.filmdeculte.com), janvier 2012.

2 Trois questions à Naomi Kawase, brochure-programme de la rétrospective des films de la cinéaste au Centre Pompidou, du 23 novembre 2018 au 7 janvier 2019

3 Frédéric Strauss, « Les nouveaux délices du cinéma de Naomi Kawase », *Télérama*, 28 janvier 2016.

4 *Ibid.*



## Genre

### Le conte philosophique

Elle apparaît dans le reflet d'une vitre, se présente à l'aube après avoir traversé des kilomètres sans que l'on sache bien par quels moyens, elle tisse des promesses avec la Lune et écoute les haricots dont elle connaît par cœur les secrets... À bien des égards, avec sa démarche sautillante et son chapeau cloche, Tokue est un personnage de fable. Par la simplicité et la force des personnages qu'il met en scène, chacun abîmé par la vie, par la morale finale qu'il révèle, par l'omniprésence de la nature à l'écran et la manière dont elle est filmée, *Les Délices de Tokyo* peut être envisagé comme une fable ou un conte philosophique. Comme chez Jean de La Fontaine, le plus illustre fabulateur français, les êtres inanimés – les haricots, la Lune, les arbres – ont ici une âme. Si Kawase refuse d'évoquer pour elle-même un cinéma animiste, qui croirait en la puissance vitale de tous les êtres vivants et même des objets, elle construit le film du point de vue de Tokue qui parle aux arbres, aux fèves, à tout ce que la nature environnante pose à hauteur de son regard. « Lorsque je prépare la pâte de haricots, chaque fois, je tends l'oreille pour écouter ce que les haricots ont à me dire, je les regarde et j'essaie d'imaginer ce qu'ils ont vécu. Les jours de pluie, les jours de soleil, emportés par le vent, les haricots sont venus jusqu'à nous, j'écoute le récit de leur voyage », explique Tokue dans sa lettre à Sentaro, se faisant à son tour conteuse au sein du conte. Nombre d'éléments



du film induisent ainsi le fabuleux : il était une fois une vieille femme qui parlait aux arbres et connaissait le secret du langage du vent...

La forêt et sa toute-puissance, à quelques pas de la ville, protégeant le sanatorium du regard du monde, sont l'une des premières références à l'univers du conte. Nous l'avons dit, Kawase a filmé la forêt à de nombreuses reprises, mais elle la hausse ici au rang de personnage à part entière, en vibration avec celui de Tokue, comme dans un précédent film, en 2007. « J'ai grandi à la campagne, avec la nature très proche de moi. C'était une enfance différente de celle des jeunes Japonais qui jouent à la maison à des jeux vidéo sur des consoles. Je ne connaissais pas tout ça. J'allais à la rivière, dans la forêt, je faisais des expéditions. J'adorais toucher les arbres, regarder la rivière. Cette forêt que vous avez vue dans *La Forêt de Mogari*, j'y ai fait beaucoup d'expériences, toute seule. J'aimais beaucoup aller m'y promener. Dans *La Forêt de Mogari*, quand on passe aux scènes dans la forêt, il y a deux personnages, et la forêt devient le troisième. Là, il n'était pas question d'intervenir pour leur dire de faire telle ou telle chose. C'était la forêt qui jouait ce rôle et qui créait des réactions. Je dis toujours que ma fonction consiste à déclencher la scène, mais là, c'était la forêt qui déclenchait des situations et des réactions, parce qu'elle avait une présence très forte. »<sup>1</sup> La forêt est le territoire ambivalent du repos et de la terreur, du jeu et de la fuite, dans lequel l'homme n'a jamais le dernier mot. « Quel calme... », dit Sentaro en pénétrant sur le sentier qui mène aux bâtiments du sanatorium, c'est sans compter le murmure des branches, le souffle du vent dans les feuilles, le craquement des mousses au sol, que Kawase fait entendre à grands sons, rendant sa majestuosité au personnage de la forêt.

On rencontre également la simplicité des personnages croisés depuis l'enfance : la bonne fée, qui apparaît et disparaît au rythme des astres, mais aussi la sorcière, incarnée par le personnage de la propriétaire de la boutique, mi-Méduse, mi-Cruella d'Enfer, débarquant dans le plan avec son armée de chiens. C'est enfin en cherchant à filmer au plus près ce que l'on ne peut pas voir, tout en montrant à l'image la douceur de la matérialité des êtres et des objets – la cuisson d'un haricot, celle d'une crêpe –, que Kawase file la toile du conte philosophique. « Tout ce qui existe dans ce monde possède son propre langage, j'en suis intimement persuadée, le moindre rayon de soleil, le souffle du vent, toutes les choses sur terre méritent qu'on prête l'oreille pour les écouter. »

<sup>1</sup> Entretien avec Naomi Kawase par Laure Adler, *Hors-champs*, France Culture, 22 octobre 2014.



On sent bien dans le résultat de cette adaptation l'admiration de Kawase pour l'importance donnée à ce qui n'est pas dit, pas montré chez l'auteur japonais, même s'il y a là un paradoxe : comment mettre en images, encore plus qu'en mots, ce que l'on ne peut pas voir ? En rendant la nature prédominante, en prêtant une grande attention au son du film, en privilégiant le temps long et la répétition de certains plans – jusqu'à l'apparition de Tokue après sa mort près de son cerisier, vêtue de son joli manteau, dans l'avant-dernière séquence du film –, Naomi Kawase se rapproche de cette part d'«invisible» très présente dans le roman. Par ailleurs, elle met en avant la force des liens qui unissent les personnages et les soutient avec fermeté («J'ai été si heureuse avec vous», dit Tokue au bord des larmes à Sentaro, «Vous

## Adaptation Des mots à la bouche

Durian Sukegawa, de son vrai nom Tetsuya Sukegawa, est un auteur japonais de la même génération que Naomi Kawase (il est né en 1962). Son parcours est atypique puisqu'il est diplômé à la fois de philosophie à l'université privée Waseda, près de Tokyo, où il enseigne encore aujourd'hui, mais également de l'École de pâtisserie du Japon. Il est aussi chanteur, poète (il a fondé la Société des poètes qui hurlent en 1990), et il travaille pour la radio. Trois de ses ouvrages ont été traduits en français par le même éditeur, Albin Michel : *Les Délices de Tokyo* en 2016 (prix des lecteurs du Livre de poche 2017), *Le Rêve de Ryôsuke* en 2017, puis *L'Enfant et l'Oiseau* en 2019. En 2018 est publié exclusivement au Japon *Le Dosimètre et la sente étroite du Bout-du-monde*, dans lequel il raconte son périple à vélo dans les zones du nord-est de l'île après l'accident nucléaire de Fukushima en 2011.

**«Naomi Kawase délaisse pour la première fois les scénarios originaux pour adapter un roman de Durian Sukegawa auréolé d'un grand succès de librairie»**

Olivier Père, critique de cinéma

### ● Comment représenter notre part d'invisible ?

Durian Sukegawa a un style à la fois emphatique et populaire, il traite le plus souvent d'histoires à la dimension humaine importante, charriant beaucoup d'émotions et de valeurs positives. La cinéaste avait déjà collaboré avec lui en 2012 pour son film *Hanezu, l'esprit des montagnes*, où l'écrivain incarnait un rôle sous le nom de Tetsuya Akikawa. C'est ainsi que Naomi Kawase put partager, avant même l'écriture du roman, l'histoire de cette très vieille femme qui écoute parler les haricots azukis. Une fois le roman achevé, elle dit avoir été particulièrement touchée par «la précision avec laquelle Sukegawa décrit ce qui est invisible dans la vie», souhaitant alors en tirer un film. Elle en réalise une adaptation très fidèle, suivant la structure narrative créée par Sukegawa, même si elle choisit de donner davantage d'importance que l'écrivain au personnage de Wakana, permettant ainsi de rendre plus saillantes les relations intergénérationnelles, un sujet qui lui est particulièrement cher.

auriez l'âge du fils que je n'ai pas pu avoir», confesse-t-elle encore par lettre). Il faut également noter que le ton du livre, composé majoritairement de dialogues, reste toujours assez léger, Sukegawa n'hésitant jamais à montrer l'embarras, la maladresse un peu bouffonne de son personnage masculin. Ainsi, en faisant virer le film vers le mélodrame après le départ de Tokue, Kawase semble avoir souhaité se départir de la verve comique assumée par l'auteur de fiction.

### ● L'adaptation littéraire, une réalité très présente au cinéma

Les liens entre le cinéma et la littérature sont puissants depuis les débuts du septième art. Les exemples sont nombreux d'adaptations cinématographiques des classiques de la littérature en longs métrages ou en séries. On demandera aux élèves s'ils peuvent nommer quelques titres. Citons subjectivement *Les Liaisons dangereuses* de Stephen Frears (1988), *Madame Bovary* de Claude Chabrol (1991), et plus récemment *Les Trois Mousquetaires* de Martin Bourboulon (dernier opus en 2023), *La Panthère des neiges* de Marie Amiguet et Vincent Munier (2021) ou encore la série *Lupin* créée par George Kay et François Uzan. Les élèves ont-ils déjà vu un film tiré d'un livre qu'ils avaient lu ? On pourra leur demander de réfléchir à cette expérience et de commenter les différences de posture et de perception entre un lecteur et un spectateur.

On rappellera que certains grands succès populaires récents sont eux aussi des adaptations : la saga *Avengers*, adaptée des comics Marvel éponymes, ou encore *Dune* de Denis Villeneuve (2021-2024). Entre 2015 et 2021, le Centre national du livre (CNL) analyse que 20% de la production cinématographique française annuelle est une adaptation. Depuis 1983, un César de la meilleure adaptation récompense cet exercice si particulier. Une démarche complexe pour le grand écrivain tchéco-français Milan Kundera, dont *L'Insoutenable Légèreté de l'être* avait été adapté en 1988 par Philip Kaufman : «Pour faire d'un roman une pièce de théâtre ou un film, il faut d'abord décomposer sa composition ; le réduire à sa simple "story" ; renoncer à sa forme. Mais que reste-t-il d'une œuvre d'art si on la prive de sa forme ? »<sup>1</sup>

1 Milan Kundera, *Le Rideau*, Gallimard, 2005, p. 181-182.



ces années au sein des différents sanatoriums ; essais, poésies, nouvelles ont été écrits par les malades confinés. Le plus connu d'entre eux est Tamio Hōjō, dont les nouvelles et journaux ne sont pas traduits en français. En dehors du Japon, deux films font référence dans la représentation des lépreux dans le cinéma mondial. *La maison est noire*, court métrage de 20 minutes réalisé en 1963 par la poétesse et cinéaste iranienne Feroz Farrokhzad, s'attache à filmer avec dignité le quotidien des malades dans la léproserie de Baba Baghi, près de Tabriz, et signe l'acte de

## Après la séance

### La lèpre, symptôme de la société japonaise

#### ● Le problème de la lèpre au Japon

Avec beaucoup de pudeur, *Les Délices de Tokyo* aborde un problème important dans l'histoire récente du Japon : le sort réservé aux malades de la lèpre (également appelée « maladie de Hansen ») depuis l'immédiat après-guerre. À tel point que l'expression « problème de la lèpre » fait désormais référence aux violations des droits fondamentaux et aux discriminations extrêmes subies par les malades et anciens malades, ainsi que par leurs familles, du fait des mauvaises politiques de lutte entreprises par les gouvernements successifs. Rappelons que la lèpre est une maladie qui reste assez méconnue, bien que son image soit forte. Le mot lui-même désigne en réalité plusieurs maux différents, mais la réalité commune est qu'il s'agit d'une maladie infectieuse chronique, non héréditaire et assez peu contagieuse. Les symptômes sont variables, mais on peut citer l'augmentation du volume des nerfs, des troubles moteurs et également des inflammations, responsables de cette impression que la peau part en lambeaux. Très ancienne, la lèpre s'est propagée pratiquement sur la totalité du globe et la plupart des pays ont développé la même approche pour éviter sa propagation : l'isolement des malades. Le Japon ne fait pas figure d'exception et, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, les lépreux sont drastiquement isolés dans les léproseries, en totale autarcie. Dans les années 1930 se développe un mouvement anti-lépreux, appelé Muraiken Undō. Une première loi répressive est promulguée en 1931, puis une seconde en 1953, nommée « loi sur la prévention de la lèpre », qui contraint les patients à l'isolement forcé bien qu'un traitement, la promine, soit développé à la même époque aux États-Unis. La loi ne sera finalement abrogée qu'en 1996. De nombreux malades engagent alors une action en justice contre l'État japonais et demandent des excuses ainsi qu'une indemnisation pour les mauvais traitements subis pendant presque cinquante ans. Ils obtiennent gain de cause en 2001. En 2009, on estimait qu'il restait encore 2600 lépreux répartis dans 15 léproseries, l'âge moyen des malades étant alors de 80 ans.

#### ● La lèpre à travers le cinéma

Le sanatorium Tama Zenshō-en, situé à Higashimurayama, dans lequel Naomi Kawase a travaillé et tourné une séquence des *Délices de Tokyo*, abrite aujourd'hui le Musée national de la maladie de Hansen. Ce lieu d'une trentaine d'hectares est entouré d'une forêt, la Forêt des droits de l'homme, entièrement plantée par les patients. Ému par sa visite, le grand cinéaste japonais Hayao Miyazaki a souhaité représenter les malades dans l'un de ses films, c'est ainsi que sont apparus les personnages entourés par des bandages dans la ville de Tataru Ba, dans le film *Princesse Mononoké* (1997). Une assez importante littérature a vu le jour pendant toutes

naissance du cinéma moderne iranien, politique et engagé. Puis *L'Ordre*, moyen métrage de 40 minutes réalisé en 1974 par le cinéaste français Jean-Daniel Pollet, montre les lépreux de l'île grecque de Spinalonga, au large de la Crète : alors que leur libération et leur transit sont autorisés depuis 1956, ils refusent de quitter leur lieu d'isolement.

L'incipit de *La maison est noire*, dont Farrokhzad signe le texte et dont elle est la narratrice, permet de mesurer l'engagement, et le courage, de l'un et l'autre cinéastes face à l'ampleur de leur projet : « Ce monde est plein de laideur. Il y en aurait encore davantage si l'homme en détournait les yeux. Vous allez voir sur cet écran une image de la laideur, un portrait de la souffrance, qu'il serait injuste d'ignorer. Par respect pour l'homme, nous devons lutter contre cette laideur, alléger cette souffrance. C'est cet espoir qui a inspiré ce film. »



Princesse Mononoké (1997)  
© DVD et Blu-ray Wild Side Vidéo



La Maison est noire (1963) © Carlotta Films



L'Ordre (1974) © DVD La Traverse

# Découpage narratif

## 1 AU PETIT MATIN

[00:00:00 – 00:02:50]

D'un pas lourd au bruit métallique, un homme sort d'un appartement en marchant sur la travée extérieure, monte un escalier et allume une cigarette sur le toit-terrasse. Face à lui se dressent l'horizon urbain au petit matin et les cerisiers en fleurs. L'homme ouvre une petite échoppe sombre, enfile une toque, noue un tablier et entame sur un plan de travail la préparation d'une pâte, cassant méticuleusement les œufs, ajoutant farine et sucre. Un carton indique le titre du film.

## 2 LA RENCONTRE D'UN TRIO

[00:02:50 – 00:10:02]

Dans le frémissement de la ville noyée sous les fleurs de cerisier, une adolescente traverse un pont puis entre dans la boutique de l'homme, Sentaro. Il cuit l'un après l'autre des *dorayakis* pour des collégiennes, attablées avant d'aller en cours. Une femme âgée marche en profitant des rayons du soleil et se présente : elle s'appelle Tokue Yoshii, elle a 76 ans et réaliserait son rêve en devenant le commis recherché par la boutique. Sentaro refuse sa demande, arguant qu'il ne peut la payer et qu'elle ne supporterait pas la fatigue. Wakana se propose à son tour.

## 3 SOLITUDES PARTAGÉES

[00:10:02 – 00:19:02]

Wakana rentre chez elle, dans un appartement désert où seul son canari en cage, Marvey, fait entendre ses pépiements. Tokue revient et tente de convaincre Sentaro de lui confier la confection du *an*. Elle part en laissant une boîte pleine de pâte qu'elle a elle-même fabriquée. Il la goûte et se laisse surprendre par sa saveur et son odeur exceptionnelles. Le soir, Sentaro et Wakana se retrouvent par hasard dans le même restaurant et partagent une assiette de nouilles. La jeune fille convainc Sentaro d'engager Tokue.

## 4 RÉVÉLATIONS

[00:19:02 – 00:23:11]

Les cerisiers ont désormais perdu leurs fleurs. Convaincu par sa recette, Sentaro embauche finalement Tokue pour travailler avec lui. C'est l'occasion pour la vieille dame d'évoquer la difformité de ses mains et de convenir qu'ils doivent fabriquer eux-mêmes le *an*, sans plus utiliser désormais de pâte industrielle.

## 5 EN CUISINE

[00:23:11 – 00:36:31]

Sentaro et Tokue se retrouvent à l'aube. Ensemble, ils partagent le long et précieux rituel de la confection du *an*, orchestré par la vieille dame : des différentes étapes du lavage des haricots rouges à l'ajout méticuleux du sucre puis du sirop de glucose, en passant par les moments de repos nécessaires. Lorsque Tokue et Sentaro se félicitent enfin de leur plat en le dégustant, le quadragénaire taciturne avoue avec pudeur le secret de son alcoolisme. À 11 h, il ouvre la boutique et accueille les clients, qui vont devenir chaque jour plus nombreux.

## 6 FAMILLES

[00:36:31 – 00:40:06]

Wakana est montrée dans son quotidien : elle s'occupe d'un petit garçon à qui elle lit un livre avec beaucoup de tendresse, et affronte chez elle les humeurs de sa mère, qui la presse avec brutalité de se débarrasser de Marvey.

## 7 LA RUMEUR

[00:40:06 – 01:02:14]

Face à l'afflux de clients, Tokue contribue au service. La propriétaire de l'échoppe ne tarde pas à faire irruption dans la boutique pour rapporter la rumeur qui circule sur la vieille femme : elle serait victime de la lèpre et, à ce titre, ne pourrait être en contact avec les consommateurs. Sentaro est sommé de renvoyer Tokue. Bouleversé, il se soûle copieusement et ne peut ouvrir la boutique le lendemain. C'est Tokue qui cuit les pancakes, sert les clients. Sentaro arrive et ils partagent un thé et des confidences – on apprend notamment que Sentaro travaille dans la boutique pour rembourser une dette. Les collégiennes entrent également, ainsi que Wakana. Tous partagent un moment ensemble. Tokue parle de la maladie qui a déformé ses mains du temps de sa jeunesse.

## 8 CULPABILITÉS

[01:02:14 – 01:15:41]

Wakana consulte des livres à la bibliothèque pour mieux comprendre ce qu'est la maladie de Hansen. Le temps s'est rafraîchi et les clients ont désormais déserté la boutique. Sentaro congédie Tokue, qui part sans rien montrer de sa déception. Chacun des personnages est dès lors absorbé par la tristesse et la culpabilité. Tokue écrit une lettre à Sentaro, Wakana quitte son domicile

avec la cage de son canari – elle croit deviner que c'est sa mère qui a dénoncé Tokue. Sentaro et Wakana décident d'aller visiter la vieille dame chez elle.

## 9 LE VOYAGE AU SANATORIUM

[01:15:41 – 01:27:22]

Sentaro et Wakana font le trajet en bus jusqu'au sanatorium. Ils traversent à pied l'épaisse forêt qui tient le lieu à l'écart du monde, et rencontrent la communauté des colocataires de Tokue avant de la retrouver. Elle évoque son histoire, bouleversée par la lèpre. Son amie Yoshiko les rejoint et, tous ensemble, ils partagent des gâteaux. Tous ressentent une grande émotion, nostalgiques des moments passés ensemble dans la boutique. Au retour, Sentaro adresse une lettre à Tokue pour lui avouer son secret : il est allé en prison et n'a pu dire adieu à sa propre mère.

## 10 LA FIN D'UN MONDE

[01:27:22 – 01:33:30]

Alors que Sentaro et Wankana tentent de mettre au point leur propre recette de *an*, la propriétaire débarque avec son neveu et annonce que la boutique va être repensée : Sentaro devra désormais former ce jeune homme arrogant et travailler avec lui.

## 11 DERNIER HOMMAGE À TOKUE

[01:33:30 – 01:44:33]

Alors que Wakana et Sentaro se rendent au sanatorium pour visiter Tokue, Yoshiko leur apprend la mort de la vieille dame. Ils visitent une dernière fois sa chambre et trouvent ses anciens ustensiles de cuisine, ainsi que l'enregistrement qu'elle a laissé pour eux sur un vieux magnétophone. Elle avoue avoir relâché le canari de Wakana, mais revient aussi sur sa propre vie et les douleurs qu'elle s'est efforcée de toujours traverser. Nourris de la résilience de Tokue, Wakana et Sentaro se recueillent devant le cerisier planté en son hommage. Quelque temps plus tard, les arbres ont fleuri, Wakana marche dans la rue, habillée en uniforme scolaire, tandis que Sentaro vend ses *dorayakis* en plein air à l'occasion de la fête de Hanami.



de ses mains, Sentaro avouant son penchant pour la boisson) et les corps se rapprochent (dans la cuisine, autour de la table unique) au rythme du rituel de la fabrication des *dorayakis*. « Nous, les êtres humains, nous ne sommes pas faits pour vivre seuls. Nous sommes trop fragiles, trop faibles. Nous avons besoin les uns des autres. Et c'est dans l'entraide que nous découvrons notre pouvoir de surmonter les épreuves », expliquait Naomi Kawase au moment de la sortie du film<sup>2</sup>. Chacun va donc partager avec l'autre un savoir-faire (pour Tokue, la recette de la pâte de haricot rouge), une expérience traumatique (les raisons de l'obligation de travailler de Sentaro, notamment), un besoin dans le présent (la prise en charge de l'oiseau de Wakana). Chacun va apprendre de l'autre. Cette solidarité – ambivalente dans la société japonaise, assise sur un fort sentiment de responsabilité individuelle tout en tenant chaque individu par un fort lien social et familial – est également à l'œuvre dans la communauté de lépreux que Sentaro et Wakana partent

## Récit

### Une épopée des sens à la hauteur du minuscule

#### ● Émancipation des héros minoritaires

Rompue à l'art de la fiction comme à celui du documentaire [Réalisatrice et genèse], Naomi Kawase a écrit les scénarios de la plupart de ses films lorsqu'elle entame l'adaptation du roman de Durian Sukegawa au milieu des années 2010. « Il y a en moi une sorte d'espoir, l'espoir qu'il existe peut-être un monde que je n'ai jamais vu jusqu'à maintenant et j'émetts le désir d'aller voir ce qu'est ce monde. Faire des films, c'est ça pour moi », confiait-elle au cinéaste Vincent Dieutre une quinzaine d'années plus tôt<sup>1</sup>. À travers *Les Délices de Tokyo*, Naomi Kawase fait résonner cette ambition au premier degré, s'affairant à créer un monde en rapprochant des personnages profondément abîmés par la vie, provoquant par leur rencontre et les tours de force du récit – le passé qui rattrape, les addictions, le poids de la norme sociale – les conditions d'une certaine forme d'émancipation. Tout fonctionne ici comme si la modestie du lieu (une petite échoppe dans un quartier qui n'a rien de central) et de ce qu'il propose autorisait chacun des héros minuscules à se trouver et à s'aider. Ce récit de la résilience est construit sur un mouvement circulaire, organisé au rythme des saisons dont la nature est le témoin direct : printemps (matérialisé par la luxuriance des cerisiers en fleurs), été (qui impose une chaleur suffocante), automne (laissant apparaître le roux des feuilles dans les arbres), puis hiver. Avant que le cycle ne reprenne et que la vie avance, comme le montre le tout dernier plan du film, où l'on voit Sentaro à nouveau sous les fleurs de cerisier à l'occasion de la fête de Hanami.

#### ● La transmission entre les générations

Sentaro, le quarantenaire désillusionné, Wakana, la jeune collégienne délaissée et Tokue, l'aïeule reléguée au ban de la société : chacun à un âge de la vie, les trois personnages du film sont emmurés dans une solitude qu'ils rompent, presque malgré eux, en se retrouvant dans l'échoppe. Rapidement, le silence se brise (Tokue évoquant la difformité

rencontrer et que Naomi Kawase filme en quelques plans très rapprochés [séq. 9]. C'est la complicité par le rire (une main cachant une bouche hilare comme c'est partout la bienséance au Japon) qui désarçonne Sentaro et Wakana face à ces vieillards tout au bout de la vie. La cinéaste prend plaisir à capter ces moments pour mieux les révéler au spectateur.

**« Tokue, le personnage principal, a été dépossédée de sa vie mais elle a acquis une certaine sagesse qu'elle va transmettre à Sentaro et Wakana »**

Naomi Kawase

Cette puissance de la transmission entre les générations à l'œuvre dans le film est plus globalement au cœur de la filmographie de la cinéaste. Kawase l'a déjà mise en scène, notamment dans le triptyque qu'elle consacre à sa grand-mère et particulièrement son dernier opus, *Le Soleil couchant* (1996). Elle nourrit sa croyance au-delà de la matérialité des corps et du temps présent. « Nara fut la première capitale du Japon. Comme je vis tous les jours ici, dans la plus vieille ville du Japon, je ressens parfois l'esprit des gens qui ont vécu dans cette si vieille cité. Je ne les vois pas et je ne les entends pas concrètement, mais j'ai comme un vague sentiment qu'ils vivent auprès de moi. En fait il est très naturel pour moi de sentir leur présence dans ma ville. Par exemple, quand une brise d'air m'arrive sur le visage, j'ai l'impression de partager cette sensation avec les esprits autour de moi [...]. C'est comme ça que je sens que ma vie m'a été donnée par mes ancêtres, et par ceux qui ont vécu avant. Cela m'apporte chaleur et bienveillance au quotidien. C'est un sentiment de douceur qui m'accompagne, qui m'aide à trouver le bonheur et avancer dans la vie, même dans notre monde de mortels. C'est quelque chose que j'essaie de retranscrire et concrétiser dans mes histoires. »<sup>3</sup> À l'instar de la cinéaste,

1 Vincent Dieutre, « L'impromptu d'Alba – Entretien avec Naomi Kawase », *La Lettre du cinéma* n°20, 2002.

2 Frédéric Strauss, art. cit.

3 Nicolas Bardot, art. cit.

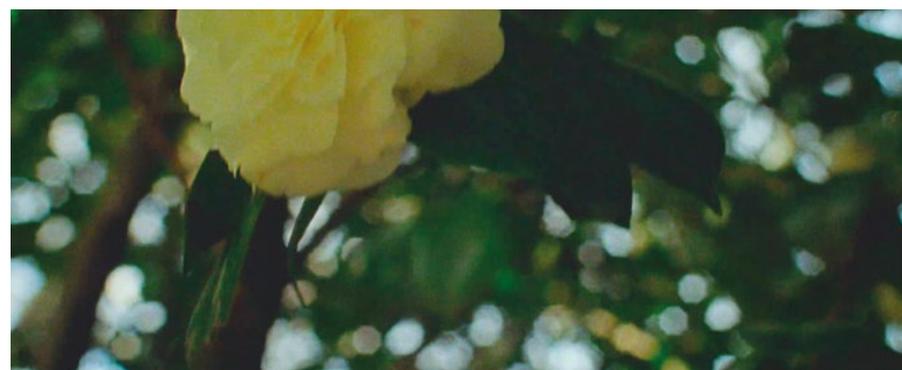


tout au long du film, Tokue semble rassérénée par la lumière des rayons du soleil posée sur sa peau, la douceur d'un coup de vent traversant les hautes branches des arbres en même temps que ses cheveux, le contact d'un pétale de fleur se posant sur son habit, comme autant de caresses salutaires venues d'un temps plus lointain.

### ● La famille choisie

Qu'il soit de fiction ou documentaire, le cinéma de Naomi Kawase emprunte beaucoup à son parcours biographique. Les questions liées à l'identité et à la filiation irriguent l'ensemble de son travail, en lien avec sa propre histoire d'enfant livrée à une nouvelle famille au moment du divorce de ses parents. Le moment de la naissance a été filmé ou mis en scène à des nombreuses reprises dans ses films, notamment celle de Mitsouki, le propre fils de la cinéaste, le 24 avril 2004, dans *Naissance et Maternité* (2006), mais encore dans *Genpin, la maternité dans les bois* (2010), ainsi que le lien maternel, comme dans son dernier long métrage à ce jour, *True Mothers* (2020). Dans *Les Délices de Tokyo*, Kawase

interroge la construction d'une communauté à travers une poétique partagée (filée par la métaphore de la confection de la pâtisserie), un lieu commun (l'échoppe, qui synthétise le monde dans un élan miniature) et une temporalité propre (le temps de la cuisson des haricots, le cycle des saisons). Au sein de celle-ci, chacun vient réparer l'autre autant qu'il se répare lui-même d'un lien dysfonctionnel, douloureux, et, comme le spectateur finira par le comprendre, tous les personnages abordent frontalement la parentalité à travers leurs récits. Sentaro, trop pudique, confie à Tokue par lettre son secret : alors qu'il était en prison, il n'a pas pu retrouver sa mère avant la mort de celle-ci [séq. 8]. Wakana semble souffrir à chaque plan du peu de tendresse de sa mère – qui ne pense qu'à critiquer son seul compagnon, le canari Marvey, lui reprochant sans cesse d'être trop bruyant – et de l'absence de son père. Enfin, Tokue s'est vu interdire l'accès à la maternité à cause de son statut de malade. Ses mots arrivent à Wakana et Sentaro grâce à l'enregistrement réalisé sur le vieux magnétophone à cassettes, alors que la vieille femme est déjà morte [séq. 11]. Kawase décale ici image et son pour faire entendre la voix de Tokue sur des



gros plans lumineux et végétaux qui contrastent avec la dureté du propos, plantes vertes et grasses, mais surtout rose blanche à la beauté toujours bien vivante : « Moi, comme vous le savez, je n'ai pas eu d'enfant. J'ai été enceinte mais on m'a interdit de mener ma grossesse à terme. » Chacun ici a pour l'autre la bienveillance d'un parent. À ce titre, il est amusant de savoir que l'actrice Kirin Kiki, qui incarne Tokue, est d'ailleurs la véritable grand-mère de Kyara Uchida, l'interprète du rôle de Wakana. Comme une mère, alors que la sienne lui manque tant, Wakana lit tendrement une histoire de lune et d'ourson à un petit garçon. Comme une mère, Tokue écrit à Sentaro, alors qu'il vient de céder à la rumeur en la congédiant : « Je suis sûre qu'un jour vous arriverez à préparer les *dorayakis* avec bonheur car vous aurez trouvé la recette qui vous correspond. Je vous en prie surtout, suivez votre propre chemin. Vous en êtes tout à fait capable, j'en suis persuadée. »

## ● Le libre arbitre dans une société normée

«Le clou qui dépasse attire le marteau»: le critique Adrien Gombeaud rappelait ce proverbe japonais dans son texte sur *Les Délices de Tokyo*<sup>4</sup>. Entamé comme une sorte de *feel-good movie*, le film ne tarde pourtant pas à être rattrapé par des enjeux plus sombres. Les murs de la bicoque tout à coup se fissurent et l'utopie qu'il avait fabriquée est menacée par les rumeurs et les médisances entourant la maladie de Tokue. Le marteau tombe ici sous les traits de la propriétaire du magasin, qui exige le départ de la vieille femme en invoquant des raisons sanitaires [séqu. 7]. Dans cette scène dont le rythme est en rupture avec le reste du film, les corps semblent désormais se cogner les uns aux autres et la poésie totalement disparaître. À mesure que la rumeur enfle, les clients se raréfient. Loin des crêpes à la rondeur parfaite et strictement alignées dans leur boîte en carton, Sentaro, Tokue et Wakana souffrent de leur dissonance avec l'ordre social établi. Tokue du fait de sa maladie, la lèpre, qui l'a vue être bannie dans un sanatorium à l'adolescence, immédiatement privée de vie et du moindre espoir; Sentaro, parce qu'il a fait de la prison pour avoir provoqué le handicap d'une personne; Wakana, dont les parents ne peuvent prendre en charge des cours supplémentaires dans une école privée. «On trouve toujours des gens qui ne peuvent se conformer à la norme, parfois parce qu'ils éprouvent un profond désir

pour quelque chose, parfois parce qu'ils ont des souvenirs dont ils ne peuvent pas se défaire, comme dans mes films. [...] Ceux qui sont jeunes ou ceux qui sont faibles peuvent être frustrés de ne pas rentrer dans les règles imposées par la société. Ce que j'essaie de dépeindre dans ces scènes, c'est leur énergie sur le point d'exploser, c'est leur propre révolution intérieure.»<sup>5</sup> C'est cette énergie du minoritaire que vient cueillir Kawase avec sa caméra, en filmant les corps des «vaincus» très souvent de dos, pour trahir leur fatigue mais également pour louer la force de leur résistance, ou au plus près de la nature, leur rendant une part de leur infinie beauté.

4 Adrien Gombeaud, «L'art du haricot», *Positif* n° 660, février 2016.  
5 Nicolas Bardot, art. cit.



## ● Filmer la vieillesse

Naomi Kawase a filmé tout au long de leur vie commune, et jusqu'à sa mort en 2011, sa grand-tante Uno, qui l'a élevée et qu'elle appelait «grand-mère». On demandera aux élèves quelles peuvent être les raisons de filmer un être proche qui vieillit. S'agit-il de lui rendre hommage? Ou bien par exemple d'enregistrer pour toujours les traits d'une personne, sa manière d'être, de bouger et de parler, avant qu'elle disparaisse? Naomi Kawase s'inscrit dans une grande tradition de cinéastes qui ont tourné la caméra vers leurs proches vieillissant: on peut penser au grand cinéaste français Jean Eustache dressant le portrait de sa grand-mère dans *Numéro zéro* (1971), à l'acteur Philippe Torreton filmant lui aussi sa grand-mère, avec Camille Juza, dans *Mémé* (2023), ou encore à la documentariste Pascale Bodet et son *Presque un siècle* (2019), avec sa grand-mère centenaire. Comme ce dernier titre l'indique, les personnes âgées ne sont-elles pas aussi un concentré d'histoire et de mémoire qu'il s'agit de capturer?

Dans *Les Délices de Tokyo*, Naomi Kawase ne filme pas quelqu'un de sa famille, mais la grande comédienne Kirin Kiki, qu'elle avait déjà fait tourner en 2012 dans *Hanezu, l'esprit des montagnes*. Elle est également connue en France pour son rôle dans *Une affaire de famille* de Hirokazu Kore-eda en 2018. Kirin Kiki a eu une longue carrière d'actrice au Japon: si beaucoup de ses films sont peu célèbres en France, c'est néanmoins une manière pour Naomi Kawase de convoquer une certaine mémoire du cinéma japonais. Par ailleurs, filmer Tokue, ce n'est pas seulement représenter le corps féminin vieillissant, c'est aussi donner à voir le handicap. Kirin Kiki livre à ce titre une prestation d'actrice bouleversante puisqu'elle ne souffre pas de la lèpre; certains plans de ses mains sont d'ailleurs doublés par une autre personne. En écho au travail entamé avec Uno Kawase, la cinéaste s'attarde sur le visage de Tokue, accordant comme une boussole les passages émotionnels du film aux expressions de la vieille femme, la profondeur de ses rides, de ses sourires, les doutes, la tristesse et la joie, les regrets qui passent dans son regard.



## Mise en scène

### Observer et écouter le monde

VIDÉO  
EN  
LIGNE

«N'oubliez pas que nous sommes nés pour regarder et écouter ce monde. Alors, même sans réussir sa vie, on peut y trouver un sens», rappelle Tokue dans le témoignage posthume qu'elle adresse à Wakana et Sentaro. Avec l'apparente simplicité de ne s'intéresser qu'aux choses infimes qui composent le quotidien (la cuisson des haricots, la réalisation d'un coussin en crochet, la confection d'un dessert à base de prune salée), privilégiant le regard et l'écoute de ce que le monde a à dire, Naomi Kawase orchestre par sa mise en scène une aventure infime et simple, éloge de l'invisible. Deux types de récit sont imbriqués pour cela: une trame documentaire se déroulant sur le plan de travail de la petite boutique de pâtisserie; un mélodrame, après le départ de Tokue, mise à la porte par la rumeur. La mise en scène de chacun des récits, permise par l'expérience de Kawase sur ses précédents films, s'accorde pour composer une histoire unique faisant entendre, au sens propre, une chorale de voix.

#### ● Ballet de corps empêchés

Par les thèmes principaux qu'elle aborde dans *Les Délices de Tokyo* – la vieillesse, la jeunesse, la maladie –, Naomi Kawase place la question du corps au centre de son film. Chacun se voit ici empêché à cet endroit. Tokue, en raison de la lèpre, est marquée de stigmates indélébiles, notamment ses mains irrémédiablement abîmées qui ne tardent pas à faire enfler la rumeur – «les doigts, ce n'est pas handicapant, juste pas esthétique», minimise-t-elle lors de sa seconde rencontre avec Sentaro. Ce dernier, qui «préfère l'alcool» et ne peut choisir ses conditions de travail, est lui aussi un corps souffrant. De même Wakana, plus symboliquement, qui n'est pas assurée de pouvoir intégrer le lycée dont elle rêve, dans une profonde injustice de classe. Dans la minuscule échoppe vont converger les corps abîmés des protagonistes qui s'y croisent, s'y rencontrent, en un ballet ininterrompu. Ce sentiment d'une chorégraphie des corps est facilité avant tout par l'organisation de la boutique qui, malgré sa petite taille,

possède de multiples entrées. Quand Sentaro y accède au moyen d'une clé par la porte de service, les collégiennes qui s'attablent pénètrent par l'entrée principale, alors que les clients qui emportent les *dorayakis* font la queue devant un petit comptoir prévu à cet effet, donnant vers l'extérieur. L'effet d'une circulation permanente est ainsi à l'œuvre, mais c'est dans l'espace ramassé de l'échoppe que la rencontre des corps se fait davantage virtuose. «Ici, avec Tokue et Sentaro, l'esquive se fait malice: en nous privant des secrets de la cuisine, elle semble nous rappeler, à l'heure où la télé-réalité s'en goinfre, que l'art de la gastronomie ne s'apprend jamais vraiment que dans l'intimité partagée des corps au-dessus des fourneaux, les murmures sibyllins, et les rencontres qui nourrissent le cœur», analyse la critique Noémie Luciani<sup>1</sup>. Sentaro et Tokue cuisinent ensemble et à l'écran ils rincent, touillent, veillent, goûtent, patientent, sucent, se brûlent, puis dégustent de concert avant de vendre ensuite leurs trésors, collant méticuleusement les étiquettes sur l'emballage de cellophane des petits paquets. Autant de gestes auxquels la répétition confère le masque de la simplicité. Comme leurs corps mêmes qui semblent se dupliquer: d'un bord à l'autre d'un même cadre, le profil de Sentaro et celui de Tokue; au premier puis au second plan, leurs mentons ensemble penchés sur les haricots frémissants. À travers ce soin, cette attention, c'est au travail bien fait que la cinéaste semble rendre hommage ici, pointant sa réalisation comme un début de libération pour ces existences meurtries.

#### ● Créer le temps du film

Pour Naomi Kawase, qui ne cesse de filmer depuis les débuts de sa jeunesse son environnement le plus proche, le temps est la matière même de son cinéma. «Ce que nous faisons ici et maintenant est à jamais passé [...] mais au travers des images que nous filmons et de l'entretien que



1 Noémie Luciani, «Les Délices de Tokyo: la cuisine intimiste de Naomi Kawase», *Le Monde*, 15 juin 2020.



nous enregistrons ensemble, ce temps et ces choses existeront longtemps, même dans dix ou vingt ans. Que ce soient les gens ou quelque chose que quelqu'un aura créé, un geste, un objet... Les images dépassent toujours le temps et l'espace réels : les images traversent la mer, les cultures, les langues... "Traverser la mer" est quelque chose de vraiment incroyable, si on pense à la situation du Japon, à cette île au bout du monde (sans voisins directs), avec sa seule

langue incompréhensible aux autres... Donc, le cinéma n'est pas seulement la possibilité d'une éternité de l'instant, mais la possibilité d'une communauté humaine qu'on ne peut atteindre qu'avec les images.»<sup>2</sup>

Imprimé par les cycles de la nature, orchestré par les temps de cuisson, *Les Délices de Tokyo* poursuit des mécaniques temporelles complémentaires, imbriquées entre elles. Le récit s'étire sur une année complète, marquée à l'image par l'activité des grands cerisiers. Entre l'arrivée de Tokue, alors que les fleurs des arbres sont si lourdes et si nombreuses que leurs pétales se mêlent à la pâte des *dorayakis*, et le retour de Sentaro et Wakana après l'hommage à Tokue au sanatorium, quatre saisons sont passées. Chacune a imprimé ses couleurs à l'image, du grand blanc argenté du printemps à la rouille de l'automne en passant par le gris de la pluie. Rythmé par les saisons, le film l'est aussi par les cycles de la lune qui marquent le temps qui passe dans quelques plans illustratifs, mais aussi le temps qui s'inscrit, le temps qui reste, lorsque l'on fait des promesses sous l'astre froid. La nature ici agit encore sur l'homme et mène la cadence de son existence. Ainsi la cinéaste prend-elle le temps à l'image de plans d'inserts sur l'eau qui s'écoule, les nuages qui s'entrechoquent à l'horizon, les fleurs qui ploient au vent, les graines de haricots qui s'entrechoquent au moment d'être cueillies, le vent qui souffle dans les buissons de houx. Même en ville, le rythme urbain bat la mesure des vies, notamment par le passage des trains à vive allure et grand bruit sur les passages à niveau.

On connaît la propension de Naomi Kawase à étirer les plans pour parvenir à l'ascèse de la contemplation. En 2002, elle semblait ainsi réfléchir à la question du rythme construit pour chaque film : «Je me souviens que lorsque j'ai travaillé avec Luciano Rigolini, il m'avait dit qu'il fallait que mon film aille vers un climax, un point culminant, sinon, il



<sup>2</sup> Vincent Dieutre, art. cit.



pensait qu'il ne se tisserait pas de lien avec le spectateur ; cette remarque m'a beaucoup travaillée parce que la vie ne va jamais tout droit, vers un climax, elle peut rater son but ou bien arriver là où l'on ne l'attendait pas.»<sup>3</sup>

Au sein de l'injonction créée par la nature, le rythme du film rencontre également celui qui s'impose par la cuisine. Alors que les plans autour des fourneaux sont plus nombreux et plus courts qu'à l'accoutumée dans les films de Naomi Kawase, alors que le montage est plus rapide et le découpage plus affûté, la cinéaste réinvente le temps de faire, de refaire puis de déguster. «L'histoire du film tient à

cet enjeu : construire une familiarité entre un être et l'autre, comme entre une cuillère et une marmite, ou entre deux saveurs. Déployer, pour cela, le temps nécessaire, dans la répétition des gestes et dans l'apprentissage», rappelle encore Noémie Luciani<sup>4</sup>. Pour leur première session de travail en cuisine, Tokue et Sentaro se retrouvent à l'aube, dans la pénombre de la boutique. La vieille femme ne manque pas de remarquer qu'au-dehors, la nature poursuit sa transformation et que l'un des cerisiers porte déjà de tout petits fruits. Le labeur culinaire fait ici alterner la dextérité à la patience de bien faire. Il faut placer correctement sa toque sur la tête pour commencer, puis son tablier. Vérifier les fèves une à une, les essorer par poignées, ôter les impuretés de la casserole et bien rincer. L'art culinaire met à l'honneur des gestes humbles qui acquièrent leur importance dans la répétition. Le temps de la cuisine, c'est celui que Sentaro et Tokue prennent pour mesurer que l'odeur de la vapeur a changé quand les haricots sont cuits à point, pour évaluer la limpidité de l'eau et être ainsi sûrs que l'amertume de la cosse a bien disparu dans l'évier, pour égoutter, rincer, puis égoutter encore, pour «accueillir les haricots que l'on cuit correctement», comme le souhaite Tokue.

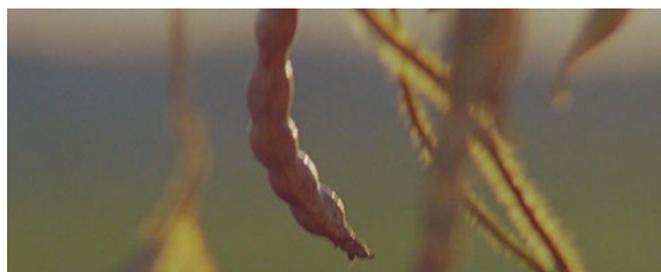
### ● Écouter le vent

«Dans mes films, je n'aime pas beaucoup la musique. Dans la musique, la mélodie prime sur tout et ne restitue qu'une vision partielle du monde réel. Moi j'ai envie qu'on ressente tout l'instant, que les spectateurs ne soient pas passifs mais qu'ils ressentent totalement. Il faut qu'ils se souviennent physiquement du vent dans les montages et qu'ainsi ils pénètrent dans le film», expliquait la cinéaste en 2002<sup>1</sup>. On pourra confronter avec les élèves cette déclaration à un passage très précis du film [01:03:37 – 01:04:14], lorsque Wakana, à la bibliothèque, consulte un livre de photographies en noir et blanc illustrant la vie quotidienne des lépreux et qu'elle lit à voix haute le souhait de l'un d'eux, accolé en légende : «Nous aussi, tout comme les autres, nous voulons vivre dans un monde ensoleillé.» Le montage nous ramène alors à Tokue et Sentaro dans l'échoppe, en train de prendre une pause. Comment la bande-son s'articule-t-elle aux images à ce moment précis ? On notera que le bruit du vent apparaît «en avance», alors que la caméra cadre encore l'album photo. De la même manière, l'évocation du «monde ensoleillé» semble faire surgir ce plan de nature où les rayons du soleil percent à travers les feuillages soufflés par le vent. N'est-ce pas une manière d'attirer notre attention sur le vent et, plus généralement, sur les bruits de la nature ? Pour autant, Naomi Kawase a-t-elle renoncé dans cette scène à utiliser de la musique ? Si ce n'est effectivement pas le cas ici, on notera toutefois que la musique ne recouvre jamais totalement les bruits de la nature : les deux se conjuguent ici parfaitement – preuve que la cinéaste a su évoluer sans renoncer à ses principes.

1 Vincent Dieutre, art. cit.

### ● Un film organique

Éclat d'une lune proéminente, rayons du soleil perçant la cime des arbres, saveurs sucrées d'un haricot cuit à point, salinité nécessaire : le film convoque la matérialité de la nature pour créer un langage avant tout sensoriel. «Je ne sais pas exactement de quoi est fait l'animisme, disons que je me considère comme faisant partie de la nature», balayait d'un revers de main la cinéaste en 2015<sup>5</sup>. *Les Délices de Tokyo* semble pourtant empreint de la croyance en un esprit, une force vitale, qui anime les êtres vivants, les éléments naturels, mais aussi les objets, comme le définissait l'ethnologue



3 *Ibid.*

4 Art. cit.

5 Sabrina Champenois, «Naomi Kawase, âme nature», *Libération*, 15 mai 2015.

anglais Edward B. Tylor. «Naomi Kawase, lorsqu'elle accompagne ses héros en cuisine, prend un malin plaisir à nous masquer le geste clé : les mains éloquentes, le mouvement idéal de la cuillère. Elle filme la sueur sur les fronts, la fumée, les *dorayakis* sur la plaque chauffante : on est proche de l'alchimie», relève Noémie Luciani<sup>6</sup>. L'utilisation d'ingrédients organiques pour créer des *dorayakis* (la farine, les œufs, les haricots et l'eau mêlés) symbolise, tout au long du film, la connexion avec la terre, la nature et les traditions culinaires japonaises. De plus, le processus de cuisson des pâtisseries peut représenter lui aussi la transformation personnelle des personnages et leur trajectoire au fil de l'histoire.

### ● La mise en scène de la délicatesse

«Plutôt que de ressasser à l'infini le même film, Kawase se remet en question en s'emparant de l'histoire d'un autre et en adoptant un style plus classique, une caméra moins flottante.

L'écran large et la rigueur des plans, à la lenteur jamais pesante, apportent une grâce nouvelle. Mais Kawase demeure fidèle à sa philosophie de la vie et du cinéma. Rarement hommes et femmes, aux différents âges de l'existence, en proie au doute ou au désespoir, n'auront été filmés avec autant de bonté et de délicatesse», analyse Olivier Père<sup>7</sup>, directeur d'Arte France Cinéma, cinéphile et fin connaisseur de l'œuvre de la cinéaste japonaise. La question de la délicatesse, liée à la finesse de l'exécution, vaut



### ● Filmer la cuisine comme une métaphysique

«Dans *Les Délices de Tokyo*, les haricots rouges sont un bon exemple de quelque chose de très concret qui ouvre sur une dimension spirituelle universelle. Ces haricots rouges peuvent représenter l'amour. Ils nous parlent d'une émotion.»<sup>1</sup> À travers l'attention et le soin que porte Tokue à la fabrication de la pâte de haricot rouge et la confection des *dorayakis*, Kawase fait entendre au spectateur sa poésie du monde. On pourra inviter les élèves à dénuder la mécanique du film et à mettre à jour la suite de tout petits gestes que la vieille femme réalise, notamment dans la scène où Tokue cuisine avec Sentaro le *an* pour la première fois [séq. 5]. En quoi célèbrent-ils l'éloge de la lenteur et du temps juste ? Ce rapport au temps est-il également un élément culturel, propre à la tradition japonaise ?

1 Frédéric Strauss, art. cit.

ici autant pour la cinéaste (qui, par sa mise en scène, tente d'ouvrir un univers précieux connu d'elle seule et partager ses valeurs humanistes) que pour ses personnages. Dans la composition des cadres tout d'abord, relevant à la fois d'une certaine complexité et d'un grand dénuement, la cinéaste semble vouloir capter toute forme de beauté à travers les gestes les plus simples du quotidien. Dans la première séquence autour du plan de travail entre Tokue et Sentaro, lorsque la première transmet au second, des heures durant, le secret de sa recette, il faut observer la fragilité des courses de haricots frémissant sous le feu, les bulles de mousse amère quittant patiemment l'eau de cuisson, le glucose puis le sucre se mêlant à la pâte, puis, plus tard, Tokue collant patiemment les étiquettes sur les sachets de gâteau malgré la difformité de ses doigts, chacune de ces actions infimes filmée en très gros plan. On retrouve cette égale attention dans les séquences en extérieur – quand Kawase prend le temps de filmer au plus près le détail d'un arbre, le mouvement des graines, nous l'avons dit, ou encore, comme un écho au robinet de la cuisine, le mouvement d'un torrent. Cet équilibre permanent entre l'immensité de la nature et la beauté infime de ses détails, capturé dans les cadres de Kawase, compose la part la plus fine de la partition du film. La cinéaste utilise la lumière naturelle et des palettes de couleurs douces pour créer chez le spectateur un sentiment d'apaisement. *Dorayakis* cuisant sur la plaque chauffante, repas partagé par Wakana et les autres collégiennes autour de la table abîmée de la boutique autant que, plus tard, au sanatorium avec Yoshiko : ces scènes sont baignées d'une lumière chaleureuse qui accentue la sensation de réconfort chez le spectateur. Les gestes de chacun des personnages – qu'il s'agisse de la préparation minutieuse des *dorayakis* ou des scènes de marche ensemble au cœur de la forêt – sont empreints d'une forme d'union traversée de sensibilité. Chaque mouvement semble ici chargé d'une signification primitive qui le dépasse, procurant à l'ensemble de l'histoire sa profondeur émotionnelle.

6 Art. cit.

7 Olivier Père, « Cannes 2015 jour 1: An de Naomi Kawase », arte.tv, 13 mai 2015 :

↳ [arte.tv/sites/olivierpere/2015/05/13/cannes-2015-jour-1-an-de-naomi-kawase-un-certain-regard-film-douverture](https://www.artetv.net/sites/olivierpere/2015/05/13/cannes-2015-jour-1-an-de-naomi-kawase-un-certain-regard-film-douverture)

# Motif

## Enfermements

Tout, dans *Les Délices de Tokyo*, contraint les corps et les âmes des personnages, des murs des buildings jusqu'aux obligations sociales. Pour Naomi Kawase, qui cherche dans chaque détail l'harmonie entre traditions et modernité, entre intérieur et extérieur, entre l'individu et sa relation à l'autre, l'urbanité est la première source d'enfermement. Tout de ce qui lui est essentiel dans la vie manque à la ville : les plantes, l'eau qui ruisselle, le vent frais, et surtout la circulation entre tous ces éléments. Les humains sont filmés ici comme des robots, dans un quotidien étouffé et répétitif et dont le ballet mécanique est minuté par les feux rouges et le passage des trains. Chaque plan qui donne à voir le quartier autour de la guérite de Sentaro semble appeler l'air comme un poisson hors de l'eau, cherchant en bord de cadre un ruisseau, l'abri d'une pelouse, la cime d'un arbre, un morceau de ciel. Au sein de cet ensemble urbain, les hommes sont mis « en boîte », comme les haricots industriels livrés à la boutique chaque matin. Le motif de l'enfermement est ici un ressort de scénario, chaque personnage subissant une oppression dont la rencontre avec les autres va peu à peu le libérer. Ainsi Sentaro est enchaîné à son lieu de travail, son corps comprimé dans sa minuscule guérite, comme il l'est par ailleurs à son passé. Il subit un quotidien mécanique pour achever de rembourser ses dettes, marchant sans discontinuer d'un pas maussade de l'appartement où il se soule aux quatre murs de sa boutique. Wakana, elle, est enfermée dans un appartement familial que la tendresse a déserté et elle n'a plus que son canari à écouter chanter – dans des scènes dont le face-à-face raconte combien chacun ici pépie comme un oiseau. Elle est isolée également par le manque d'argent et une forme de précarité sociale induite par l'absence de son père qui l'empêche d'envisager de poursuivre des études. Enfin, Tokue est coupée du monde depuis plus d'un demi-siècle, aussi à l'abri dans sa cage sanitaire que l'animal qu'elle ne tardera pas à libérer. La présence régulière de Marley, le canari de Wakana, se cognant les ailes aux barreaux de sa cage – successivement posée dans différents espaces de l'appartement, avant d'accompagner la fugue de Wakana puis d'être finalement ouverte par Tokue, qui libère ainsi son occupant – agit pour le spectateur comme un rappel métaphorique de la condition de chacun.

L'enfermement ici est également un élément visuel. Ainsi, chacun des plans en intérieur crée un sentiment d'oppression. À l'image des gâteaux, méticuleusement ordonnés et empilés dans les boîtes de présentation préparées par Sentaro, les humains sont tout au long du film assignés dans des espaces domestiques (des magasins aux appartements en passant par le restaurant), enfermés par des valeurs de cadre qui compriment les corps, réduits à des objets qui s'accumulent.

« Voler de ses propres ailes », « quitter le nid », justement, en enjoignant chacun à suivre son propre chemin : Tokue pousse Sentaro et Wakana dans la direction d'une libération qui lui est,

à elle-même, interdite. Ainsi, en élaborant sa propre recette de *dorayakis*, inspirée par les conseils de Tokue sur la possibilité de composer avec le sel – comme une métaphore de l'amertume de l'existence –, Sentaro se libère à la fois de sa boutique et du poids de son passé. À l'air, sous la protection d'un cerisier, il lance au vent sa joie nouvelle, dans le dernier plan du film. Wakana quitte l'enfance en même temps qu'elle laisse son canari à Tokue et accepte qu'elle lui rende sa liberté. En costume de lycéenne désormais, la jeune fille accède à son désir grâce à sa rencontre avec la vieille femme. Cette dernière, enfin, trouve sa libération en quittant le monde, après des semaines de maladie et des années d'ostracisation et de solitude. Adossée au tronc du cerisier planté en son hommage, dans le dernier plan qui la représente, Tokue se souvient.





1



7



2



8



3



9



4



10



5



11



6



12

# Séquence

## Au cœur du sanatorium

[01:15:41 – 01:26:04]

Depuis ses débuts, Naomi Kawase alterne dans un même élan documentaire et fiction, chacun des « genres » semblant nourrir l'autre [Réalisatrice et genèse]. Une séquence est particulièrement intéressante à ce titre dans *Les Délices de Tokyo*, notamment parce qu'elle est composée de deux parties quasiment distinctes, en extérieur puis en intérieur, dont chacune emprunte beaucoup à la méthode documentaire.

### ● Au-delà du monde

Dans cette séquence, Sentaro et Wakana quittent ensemble la ville et rendent visite à Tokue au sanatorium pour la première fois. Serrés l'un contre l'autre sur la banquette du bus, la cage de Marvey sur les genoux de Wakana qui vient confier son animal à Tokue, ils écoutent la voix métallique résonner dans l'habitable vide et annoncer le prochain arrêt, celui du sanatorium Tama Zenshō-en. À la descente du bus, au sourire un peu figé de Wakana et à la mine sombre de Sentaro, le spectateur devine leur anxiété [1]. Pour gagner les bâtiments du sanatorium, il faut traverser une épaisse forêt, sorte de frontière symbolique isolant cette communauté, considérée comme paria, du reste de la société. Sentaro et Wakana s'y engouffrent, et la caméra les suit sur le sentier bordé d'arbres touffus, de dos, chaperons minuscules à la merci d'un loup imaginaire [2]. La lumière transperce seulement par intermittence ; au son, les oiseaux chantent et le vent fait bruissier les feuilles, créant un climat d'inquiétude que Wakana tente de dissiper en convoquant les images qu'elle a précédemment découvertes dans les livres de la bibliothèque, annonçant ce qu'ils vont voir : « À cause de la lèpre, certains ont perdu leur nez et ont le visage déformé. En venant ici, nous allons croiser ces personnes. »

### ● Des sourires documentaires

À la sortie du bois, Sentaro et Wakana apparaissent de face [3] – des plans subjectifs présentent la suite de leur lente progression, le spectateur, comme eux, contemplant des bâtiments vides et calmes [4] –, puis à nouveau de dos. Au loin, des corps se dessinent, encore flous [5]. Au son, des histoires se racontent, on entend des rires. Alors que les personnages se rapprochent du groupe et que le point se fait peu à peu sur ces silhouettes qui discutent dans la joie, des visages souriants des pensionnaires du sanatorium apparaissent en trois gros plans successifs. Bouches hilares, ton joyeux, l'effet de surprise est saisissant sans être sensationnel [6 et 7]. Il faut mesurer ici combien la cinéaste prend à revers les préjugés et les représentations du spectateur, anticipant et accompagnant son attention craintive, avant de lui offrir un moment de réel échappant à la vérité matérialisée par les livres d'images. « Le passage soudain au gros plan court-circuite à la fois toute curiosité malsaine et toute appréhension. Les lépreux ne s'intègrent pas dans la continuité de manière tranchante, ils s'y installent paisiblement, au son de rires, et leurs visages sont nimbés de la même lumière, très kawasienne, que les autres personnages ou que les cerisiers en fleurs. On n'éprouve en les voyant ni répulsion, ni compassion : ils sont là, tout simplement, ni tout à fait comme les autres, ni tout à fait exceptionnels. Bref, on aura peut-être compris que, si cette séquence est remarquable, c'est qu'elle n'a finalement l'air de rien, ce en quoi elle est parfaitement accordée à l'ensemble du film », analyse le critique Romain Lefebvre<sup>1</sup>.

### ● Un sanctuaire pour la parole de Tokue

On avait quitté Tokue en citadine, élégamment vêtue d'un manteau et de lunettes de soleil, les cheveux lissés ; on la retrouve dans l'intimité d'un lieu qu'elle habite depuis plus de soixante ans. Quand Sentaro et Wakana la rejoignent, pensive au soleil, la vieille femme est traversée par des sentiments contradictoires : même heureuse de les voir et rassurée par l'arrivée de Marvey, Tokue ne peut pas cacher cette fois sa tristesse [8]. Kawase prend le temps de s'approcher au plus près du visage de Kirin Kiki dont les traits ne quitteront plus le long plan-séquence accueillant les confidences de Tokue. Une vie passe à travers les yeux de la vieille femme qui raconte son histoire. À la virtuosité de l'interprétation de l'actrice se superpose la puissance de restitution du témoignage [9], décuplé par la présence du petit oiseau emprisonné, corps minuscule qui s'agite dans la cage posée sur la table, miroir de la propre existence captive de la vieille femme. Tokue se remémore son frère aîné qui la laisse seule au sanatorium après la confirmation de sa maladie et le chemisier de jersey blanc que sa mère avait passé une nuit à coudre pour elle pour l'occasion. Ne restent que les souvenirs car tout le reste a disparu, les affaires comme la famille. L'irruption de Yoshiko, amie proche de Tokue, elle aussi habitante du sanatorium, vient rompre le ton mélancolique de l'échange. Rien ne trahit sa maladie, si ce n'est la déformation de quelques-uns de ses doigts qui semblent tout à coup, alors que la cinéaste les place dans un même plan que le visage fermé de Sentaro, rappeler le lieu singulier où se déroule la scène [10]. Enjouée, primesautière, la vieille dame amène de la joie et sert le thé, semblant particulièrement attentive au bien-être de Tokue, s'inquiétant notamment qu'elle ne mange pas. Là encore la nourriture, et particulièrement le dessert qu'ils partagent, empreint de la salinité des algues que Tokue a utilisées pour le confectonner, révèle métaphoriquement l'ambivalence émotionnelle du moment – à la fois heureux et chargé d'une tristesse lourde. Face aux larmes retenues de Sentaro, débordé tout à coup par l'émotion d'entendre Tokue avouer combien elle a été heureuse à ses côtés [11], la vieille dame murmure : « Souriez quand vous prenez du plaisir à manger. » Ce qui pourrait résumer le chemin qu'ils empruntent ensemble depuis leur rencontre [12].

<sup>1</sup> Romain Lefebvre, « L'année des masques : mosaïque critique », [debordements.fr](http://debordements.fr), décembre 2016.

# Influences

## Au Japon et au-delà

Naomi Kawase occupe une place singulière dans le paysage cinématographique de son propre pays, mais également dans la cinéphilie mondiale. Débutée avec des objets filmiques intimistes et assez minimalistes, son œuvre recouvre aujourd'hui des formes très diverses, allant jusqu'aux productions importantes et bien financées, notamment *Still The Water* (2014) ou encore *Vers la lumière* (2017), tous deux en sélection officielle au Festival de Cannes. Car si le cinéma de Naomi Kawase est empreint de la culture japonaise, tourné sur place, il voyage dans les grands festivals internationaux et touche un public mondialisé. Si elle ne se sent pas inspirée par un réalisateur japonais en particulier, elle se dit proche de Hirokazu Kore-eda (avec qui elle réalise *Ce Monde-ci*), en 1996), Nobuhiro Suwa ou encore Shinji Aoyama.

### ● Kawase, Ozu et le goût du tofu

Il est difficile de ne pas céder à la tentation de débusquer dans l'œuvre de l'un des maîtres du cinéma japonais, Yasujiro Ozu, la possibilité d'un héritage, d'une influence pour Naomi Kawase, comme le titre français d'un précédent film de la cinéaste, *Voyage à Yoshino* (2018), pouvait le suggérer. Ozu est connu pour représenter la vie domestique, les liens entre les générations au sein des maisons japonaises, les besoins de la classe moyenne de son pays, entre argent et

nourriture, et les conflits qu'ils génèrent. Comme un héritage à Ozu, Naomi Kawase circonscrit le récit des *Délices de Tokyo* aux murs de l'échoppe de *dorayakis* de Sentaro et égraine le quotidien de la boutique au rythme des saisons. «Ce que tente le cinéma d'Ozu, c'est filmer la vie dans sa réalité quotidienne, répétitive, pour mieux chercher à saisir une autre vie secrète, celle du vécu affectif», analysait le critique Jean Douchet<sup>1</sup>.

Mais c'est davantage encore ici le Ozu gourmand dont Naomi Kawase semble embrasser le livre de recettes. Ozu, qui s'amusait à revendiquer être devenu réalisateur grâce au riz au curry, en référence à une anecdote de cantine alors qu'il n'était qu'un jeune assistant-réalisateur de vingt-quatre ans, a octroyé une vaste place à la nourriture et à l'art du repas dans l'ensemble de son travail. Dans ses carnets écrits entre 1933 et 1963, Ozu égraine les mille et un plats qu'il déguste chaque semaine, à grand renfort de détails et de commentaires repus. *Le Goût du riz au thé vert* (1952), *Le Goût du poisson-sabre d'automne*, traduit en français par *Le Goût du saké* (1962), sont des films dans lesquels «Ozu multiplie les scènes de repas comme autant d'astuces pour montrer la diversité de son art [...]. Mais si la nourriture est un élément obsessionnel de son œuvre, c'est justement pour répondre aux accusations de monotonie dont elle fait l'objet. Les plats varient sans cesse, comme les thèmes matrimoniaux et sociétaux de ce cinéma, en apparence les mêmes, ne cessent en réalité d'être traités sous un autre angle», explique le critique Julien Welter<sup>2</sup>. Les aliments chez Ozu, l'art de les cuisiner, le plaisir de les manger permettent d'accéder aux émotions tues des personnages. «Tout au long de ma vie, j'ai vraiment voulu faire du délicieux tofu. D'ailleurs quand on me demandait de griller un steak ou de frire du porc pané, non mais quelle commande impossible», s'amusait Ozu de sa propre obsession<sup>3</sup>. La métaphore culinaire, cette exigence de grand chef, soucieux de travailler des aliments nobles, se retrouve chez Kawase.

### ● La cuisine comme laboratoire du monde

Bien que la gastronomie occupe une place importante dans l'espace culturel et social japonais, il n'y a pas réellement de tradition de la représentation du chef cuisinier à travers son cinéma. Un long métrage qui a pourtant marqué les esprits a précédé *Les Délices de Tokyo*: *Tampopo* de Jūzō Itami (1985), premier (et seul) «western-ramen» produit dans le pays, un film choral et déjanté autour de la confection des ramens. On peut également citer le confidentiel *Tachiguishi: The Amazing Lives of the Fast Food Grifters* de Mamoru Oshii, faux documentaire se déroulant dans l'univers du resto-basket, sorti directement en DVD en 2006. En France et à l'étranger, les classiques du genre ne manquent pas: on peut citer *L'Aile ou la Cuisse* de Claude Zidi (1976), *Le Festin de Babette* de Gabriel Axel (1987), *Le Festin chinois* de Tsui Hark (1995) ou encore *Ratatouille* de Brad Bird et Jan Pinkava, produit par les studios Pixar (2007). Le fait que le film qui représente la France aux Oscars en 2024 soit *La Passion de Dodin Bouffant* de Tran Anh Hung (2023), avec Benoît Magimel et Juliette Binoche dans les rôles de cuisiniers-gastronomes amoureux, montre l'engouement autour du sujet dans les productions récentes qui n'hésitent plus à montrer les difficultés, matérielles et émotionnelles, de la vie en cuisine. Les séries et documentaires fleurissent également sur les plateformes et les productions les plus récentes – on pense notamment au succès de la série *The Bear* de Christopher Storer (2022) ou au film *The Chef* de



Le Goût du saké (1962) © DVD/Bluray Carlotta Films



Tampopo (1985) © DVD Films sans Frontières



Le Festin chinois (1995) © Bluray Spectrum Films

1 Jean Douchet, «Une histoire du cinéma – Yasujiro Ozu», France Culture, 14 août 2007.  
2 Julien Welter, «Dernier Caprice: les mets et merveilles du cinéma d'Ozu», *Télérama*, 17 août 2020.  
3 Repris par Kida Shō, *Ozu Yasujiro no shokutaku*, Hagashoten, 2000, p. 10-11.

Philip Barantini (2021), qui connaîtra une suite sous forme de série prochainement – déploie assez cliniquement les horaires de travail à rallonge, questionnent la place des femmes en cuisines et les inégalités dont elles sont encore victimes, pointent les aspérités de la vie en brigade et les difficultés des rapports de domination qu'elle induit, comme dans un monde miniature.

Bright Star (2009) © DVD/Blu-ray Pathé



### ● La forêt, puissant concentré de mémoire

C'est aussi de cinéastes qui entretiennent une relation viscérale à la nature que l'on peut naturellement rapprocher Naomi Kawase. Chez cette dernière, l'environnement semble toujours un écrin pacificateur pour ses personnages ; jamais la densité de la forêt n'est menaçante ni les sommets des montagnes infranchissables. En ville, comme dans *Les Délices de Tokyo*, la présence de la végétation vient là encore apaiser la mécanique de métal et de béton qui rétrécit et abîme les sens. Comme la lune qui sert de boussole, comme l'apparition de Tokue qui annonce (et accueille) la possibilité du changement, comme le cerisier qui matérialise sa présence et l'héritage qu'elle laisse bien après son passage sur terre, la nature prend ici soin des personnages. On retrouve ce principe à l'œuvre dans *Bright Star* de Jane Campion (2009), où la forêt abrite les amours du jeune poète John Keats et de Fanny Brawne. Dans ce rapport aussi puissant que singulier à la forêt, on pense également à *La ciénaga* (2001) et *Zama* (2017) de Lucrecia Martel, mais aussi au travail du comparse japonais de Kawase, Hayao Miyazaki, notamment *Princesse Mononoké* et le récent *Le Garçon et le Héron* (2023). On peut penser également au travail de Terence Malick, et *Les Moissons du ciel* (1978), dans lequel le cinéaste américain et son chef opérateur, Nestor Almendros, décalent le centre de gravité du cadre pour inventer des ciels aux dimensions aussi homériques que ceux qui écrasent Sentaro dans *Les Délices de Tokyo*. On doit évidemment rapprocher Naomi Kawase de l'Argentin Lisandro Alonso, qui érige dans *Los muertos* (2003) puis plus

récemment dans *Eureka* (2023), rivière et désert au rang de personnages et enjoint le spectateur à être à l'écoute des oiseaux. Enfin, dans un registre absolument différent, l'entrée aux abords du sanatorium Tama Zenshō-en à travers l'épaisse forêt plantée par les habitants n'est pas sans rappeler, par la luxuriance et la liberté de sa végétation, une série de toiles peintes par le peintre anglais David Hockney, *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire*, 2011.

### ● Une vision shintoïste du monde ?

Religion primitive du Japon, antérieure à l'introduction du bouddhisme, le shintoïsme se caractérise notamment par le polythéisme animiste et le culte des ancêtres. Bien que la cinéaste ne s'en revendique pas, cet ensemble de croyances, tiré de son héritage familial, nimbe l'entièreté de son œuvre. «Ma mère adoptive avait l'habitude de parler au petit autel que nous avions à la maison, de dire bonjour à chaque représentation de divinités que nous croisons dans la ville, et de prier auprès d'elles. J'ai grandi en la regardant faire de telles choses, et j'en suis venue à croire qu'il existe des choses et des vies que nous ne pouvons voir mais qui sont là, près de nous.»<sup>1</sup> Peut-on trouver des traces de cette vision du monde dans *Les Délices de Tokyo* ? Comment l'attention prêtée à l'invisible se traduit-elle dans le film ? La démarche de Naomi Kawase se rapproche ici de celle de Tokue, qui écoute patiemment les haricots azukis et le langage des arbres. La vieille femme elle-même appartient désormais à la cosmogonie protectrice, dans sa dernière apparition dans le film : adossée à un cerisier dont s'échappe de la vapeur d'eau, elle délivre son message de paix.

On pourra convoquer d'autres œuvres plus proches des références des élèves pour pointer l'importance du polythéisme dans la culture japonaise, ainsi que le culte des ancêtres. Ainsi, dans les grands films d'animation d'Hayao Miyazaki, on note l'importance des personnages de vieillards qui perpétuent dans le présent les croyances et les traditions du passé : que l'on songe, pour ne citer qu'eux, au *Voyage de Chihiro* (2001), à *Ponyo sur la falaise* (2008) ou encore *Le Garçon et le Héron* (2023).

1 Nicolas Bardot, art. cit.





## Document

### Gastropics, cauchemars dans la cuisine du cinéma ?

En décembre 2023, dans les *Cahiers du cinéma*, le critique Hervé Aubron – qui s'intéresse à la pop culture et particulièrement à la représentation du déchet par le cinéma – recensait les formes cinématographiques récentes mettant en scène des chefs en cuisine et tentait d'analyser ainsi ce que ces images racontent du présent de notre société.

« Toutes ces fictions [*First Cow* (Kelly Reichardt, 2020), *The French Dispatch* (Wes Anderson, 2021), *The Chef* (Philip Barantini, 2021), *Pig* (Michael Samoski, 2021) et *The Menu* (Mark Mylod, 2022)] accompagnent, comme une sauce, un large engouement social pour la cuisine, assez inédit en ce qu'il dépasse ses cercles traditionnels : *food porn* partout sur les réseaux, succès constant des concours culinaires télévisés (*Top Chef* en France), élargissement des mets et techniques communément mis en œuvre (la globalisation des cuisines), antennes appelant à reprendre la main sur la transformation des aliments face à la malbouffe industrielle... Même si beaucoup des *gastropics* sont opportunistes, font fructifier cet intérêt, il ne faut pas sous-estimer le seuil culturel dont il est le symptôme. On serait d'abord tenté d'y voir une "reconnaissance" de la cuisine par la culture dite générale. Mais c'est l'inverse : la culture redevient cuisine, la gastronomie sa dernière représentante, peu polémique (abstraction faite du véganisme), où l'on reconnaît encore des "chefs", quand, dans les autres disciplines, toutes les autorités sont remises en cause, moquées ou méprisées, à la manière des prêtres soliloquant dans des églises désertées. [...] Le *gastropic* est précisément le seul genre qui sollicite toujours un personnage de critique, perçu comme une autorité à la fois crainte et aberrante. On la calcule dans *The Chef* et *The Bear*, on la tue dans *The Menu*. On la dorlote et on la vomit. Ce dont Pixar, comme toujours alors, eut la prescience avec *Ratatouille*, de Brad Bird (2007) : la "culture", en l'occurrence culinaire, n'est plus que l'affaire des non-humains (les ordinateurs et les rats), tandis que le dernier écueil de notre espèce est un critique aussi autoritaire qu'imprévisible. Le chef cuisinier, jusqu'ici dévolu, pour l'essentiel, aux emplois de silhouettes ou de figurants, est lui l'un des rares nouveaux archétypes récemment apparus. Et il est d'abord celui d'un créateur en burn-out, répondant à on ne sait quelle exacte demande, entre abattage et soin du détail, urgence du coup de feu et cogitations sur les plats. C'est à la fois un artiste et un technicien, un esthète et un junkie : le héros de *The Bear* s'accroche aux réunions des

Alcooliques anonymes, l'overdose est l'horizon de *The Chef*. [...] Est-ce que le *gastropic* invente de nouvelles formes issues de ce devenir-cuisine général ? Pas encore, mais il développe des tics parlants. *Pig* et *The Menu* (comme son nom l'indique) sont scandés par des intertitres présentant une assiette, tout comme la très grande majorité des épisodes de *The Servant* et *The Bear*, dans leur titre, annoncent un mets ou un plat – il sera en effet cuisiné dans l'épisode, mais il est aussi une allégorie du nœud dramaturgique du moment. La série est un repas toujours relancé, un menu sans fin. »<sup>1</sup>

Si Naomi Kawase réalise ses *Délices de Tokyo* avant 2020 et la vague des *gastropics* conceptualisée ici par Hervé Aubron, elle se démarque surtout en questionnant ici les rapports en cuisine dans la sphère intime – entre un duo informel et intergénérationnel et non au sein d'une brigade –, par le biais du partage et de la bienveillance plutôt que du productivisme et de la surchauffe. Pourtant, des éléments présents dans les longs métrages cités se retrouvent dans *Les Délices de Tokyo*, notamment l'obsessivité de Tokue ployant sous la pression de (bien) faire et le rythme imposé par la précision des temps de (juste) cuisson, ou encore l'alcoolisme de Sentaro, incapable de savourer une bouchée sucrée mais qui tombe dans la bière et l'alcool de riz pour apaiser ses traumas. Par ailleurs, on retrouve la figure du critique culinaire sous la forme de la propriétaire du magasin, qui incarne à elle seule le passé de Sentaro (il doit à son mari une dette que son travail dans la boutique rembourse) en même temps que la norme sociale, aussi puissante qu'injuste, qui lui impose de renvoyer Tokue du fait de sa maladie et vient ainsi anéantir l'équilibre créé dans la cuisine.

<sup>1</sup> Hervé Aubron, « Le cinéma à l'estomac », *Cahiers du cinéma* n° 804, décembre 2023.

## FILMOGRAPHIE

### Édition du film

*Les Délices de Tokyo*, DVD et Blu-ray, Blaq out.

### Autres films de Naomi Kawase

*Suzaku* (1997), DVD, Les Films du Paradoxe.

*Shara* (2003), DVD, Lancaster.

*La Forêt de Mogari* (2007), DVD, MK2 Vidéo.

*Genpin, la maternité dans les bois* (2010), DVD, Potemkine.

*Hanezu, l'esprit des montagnes* (2011), DVD, Zyló.

*Still the Water* (2014), DVD et Blu-ray, Blaq out.

*Vers la lumière* (2017), DVD et Blu-ray, Blaq out.

*Voyage à Yoshino* (2018), DVD, Blaq out.

*True Mothers* (2020), DVD, Blaq out.

### Autour du film

*L'Ordre* (1974) et *Pour mémoire* (La Forge) (1978) de Jean-Daniel Pollet, DVD, La Traverse.

*First Cow* (2020) de Kelly Reichardt, DVD et Blu-ray, Condor Entertainment.

*The Chef* (2021) de Philip Barantini, DVD, UFO Distribution.

## BIBLIOGRAPHIE

### Édition du livre adapté

- Durian Sukegawa, *Les Délices de Tokyo*, Le Livre de poche, 2017.

### Articles sur le film

- Adrien Gombeaud, « L'art du haricot », *Positif* n° 660, février 2016.
- Noémie Luciani, « Les Délices de Tokyo : la cuisine intimiste de Naomi Kawase », *Le Monde*, 15 juin 2020.

### Entretiens avec Naomi Kawase

- Nicolas Bardot, « "J'ai seulement capté ce qui était là" : entretien avec Naomi Kawase », [www.filmdeculte.com](http://www.filmdeculte.com), janvier 2012.
- Sabrina Champenois, « Naomi Kawase, âme nature », *Libération*, 15 mai 2015.
- Vincent Dieutre, « L'imromptu d'Alba – Entretien avec Naomi Kawase », *La Lettre du cinéma* n° 20, 2002.
- Jacques Kermabon, « Naomi Kawase, la métaphysique des pâquerettes. » *24 images* n° 159, octobre-novembre 2012, p. 16-17 : [erudit.org/fr/revues/images/2012-n159-images0348/67799ac](http://erudit.org/fr/revues/images/2012-n159-images0348/67799ac)
- Frédéric Strauss, « Les nouveaux délices du cinéma de Naomi Kawase », *Télérama*, 28 janvier 2016.

### Autour du film

- Frédérique Amaoua, « Les lépreux japonais sortent de leur ghetto », *Libération*, 8 avril 1996.
- Catherine Bernard, « Le goût chez Ozu Yasujiro », thèse sous la direction de Fujiwara Dan, Université de Toulouse- Jean Jaurès, 2021 : [dante.univ-tlse2.fr/s/fr/item/13735](http://dante.univ-tlse2.fr/s/fr/item/13735)
- Corinne Maury, *L'Attrait de la pluie*, Yellow Now, 2014.

## SITES INTERNET

### Sur Naomi Kawase

- Philippe Azoury, « Laissée inachevée au Japon », texte d'introduction de la rétrospective des films de la cinéaste à La Cinémathèque française, 2012 : [cinematheque.fr/cycle/naomi-kawase-138.html](http://cinematheque.fr/cycle/naomi-kawase-138.html)
- Émission *Les Ateliers Henry Dougier*, « Les Délices de Tokyo », France Culture, 12 mai 2016 : [radiofrance.fr/franceculture/podcasts/au-singulier/les-delices-de-tokyo-1564169](http://radiofrance.fr/franceculture/podcasts/au-singulier/les-delices-de-tokyo-1564169)
- Masterclass de Naomi Kawase animée par Olivier Père, 2018, arte.tv : [arte.tv/fr/videos/084469-004-A/rencontre-avec-la-realisatrice-naomi-kawase](http://arte.tv/fr/videos/084469-004-A/rencontre-avec-la-realisatrice-naomi-kawase)
- Entretien avec Naomi Kawase : « Peut-être serais-je bientôt amenée à venir tourner en France ! », CNC, 28 novembre 2018 : [cnc.fr/cinema/actualites/entretien-avec-naomi-kawase---peutetre-seraije-bientot-amenee-a-venir-tourner-en-france\\_899096](http://cnc.fr/cinema/actualites/entretien-avec-naomi-kawase---peutetre-seraije-bientot-amenee-a-venir-tourner-en-france_899096)

### Sur la nourriture au cinéma

- « La Cuisine au cinéma », *Blow Up*, Arte : [arte.tv/fr/videos/052439-084-A/la-cuisine-au-cinema/](http://arte.tv/fr/videos/052439-084-A/la-cuisine-au-cinema/)
- « Le Repas au cinéma », *Blow Up*, Arte : [youtube.com/watch?v=d3xVWjh\\_vRI](http://youtube.com/watch?v=d3xVWjh_vRI)

### Sur la lèpre au Japon

- « La léproserie de Koyama », sur le site de la Bibliothèque de l'Académie nationale de médecine : [bibliotheque.academie-medecine.fr/la-leproserie-de-koyama-2](http://bibliotheque.academie-medecine.fr/la-leproserie-de-koyama-2)
- Maxime Dupont, « La lèpre : sur le traitement de "l'anomalie" au Japon », *Journal du Japon*, 20 mars 2020 : [journaldujapon.com/2020/03/09/la-lepre-sur-le-traitement-de-lanomalie-au-japon](http://journaldujapon.com/2020/03/09/la-lepre-sur-le-traitement-de-lanomalie-au-japon)

## CNC

- Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée : [cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)
- Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma : [cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos)

Adapté d'un roman à succès éponyme, *Les Délices de Tokyo* est une ode à la solidarité et à la différence, composée par Naomi Kawase à partir de la rencontre de Sentaro, Tokue et Wakana, trois êtres abîmés par la vie que la société écarte. Autour du plan de travail de la minuscule échoppe de *dorayakis* de Sentaro, sur les bancs de la table abîmée sur laquelle Sentaro sert les clients, une communauté soudée va se former autour de la confection minutieuse des pâtisseries, pendant un temps aussi bref que le cycle de floraison d'un cerisier. Partageant un savoir-faire (la cuisson parfaite de la pâte de haricots rouges confits), en même temps que le plaisir et le temps de bien faire, les trois personnages vont se transformer au contact les uns des autres, au-delà des générations et des normes. Rythmé par les changements de la nature, marqué par la rencontre des goûts en cuisine, le film est une épopée des sens cheminant vers la liberté.



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL RÉGIONAL

capricci  
ÉDITEUR DE CINÉMA