

TF1 Studio et Les Acacias présentent

COLLECTION DELPHINE SEYRIG

ALOÏSE

de LILIANE DE KERMADEC

**LE JARDIN
QUI BASCULE**

de GUY GILLES

AU CINÉMA LE 8 MAI

DISTRIBUTION

Les Acacias

Tel. : 01 56 69 29 30

acaciasfilms@orange.fr

PRESSE

Thierry Videau

Tél. : 06 13 59 67 73

tvideau.presse@gmail.com

Photos et dossier de presse téléchargeables sur www.acaciasfilms.com

ALOÏSE



« Je n'ai pas cherché à avoir l'air folle dans ce film. J'ai plutôt voulu ressembler à une femme comme les autres, heurtée petit à petit, blessée par petites touches durant quarante ans... »

Delphine Seyrig

SYNOPSIS

L'histoire vraie d'une jeune femme suisse d'origine modeste, pleine d'ambition artistique. Gouvernante en Allemagne, la première guerre mondiale l'oblige à regagner sa patrie. Mais fragile et perturbée, elle est internée jusqu'à la fin de sa vie. Isolée du monde, elle le réinvente par la peinture...



LILIANE DE KERMADEC ET ALOÏSE



Si le nom de Liliane de Kermadec n'est pas tout à fait inconnu, c'est d'abord parce qu'il figure au générique de deux des plus beaux films français des années 1960, *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda et *Muriel ou le temps d'un retour* d'Alain Resnais, dont elle fut la photographe de plateau. Née à Varsovie d'une mère polonaise et d'un père russe, Kermadec souhaitait initialement devenir actrice. Après la photographie, c'est finalement la mise en scène qu'elle choisira. Elle réalise dans les années 1960 une poignée de courts métrages qui connaissent un certain retentissement en festivals : *Le Temps d'Emma*, récompensé à Venise en 1964 et *Qui donc a rêvé* (1966), inspiré par Lewis Carroll, où Delphine Seyrig, l'actrice de *Muriel*, donne la réplique à son ancien professeur, Roger Blin. Deux projets de longs métrages (*Le Noir de la nuit* puis *Tante Édith*) finissent dans les placards après plusieurs années de développement, faute d'obtenir l'Avance sur recettes. Le troisième, *Home Sweet Home*, parvient à se monter avec une équipe réduite. Pour le produire, Liliane de Kermadec s'associe avec les francs-tireurs Paul Vecchiali et Guy de Cavagnac pour fonder une société, Unité Trois, qui accompagnera aussi Chantal Akerman (*Jeanne Dielman*, *News From Home*, *Les Rendez-vous d'Anna*) ou Eduardo de Gregorio (*La Mémoire courte*). De ce film, à ma connaissance introuvable, ne nous reste qu'un synopsis qui n'est pas sans évoquer *Céline* et *Julie* de Rivette (...).

À défaut de rencontrer le public, ce premier essai séduit la critique et permet à la réalisatrice d'enchaîner sur le film de la consécration : *Aloïse*, co-écrit avec André Téchiné, et présenté en compétition officielle au Festival de Cannes 1975. Ambitieuse biographie d'Aloïse Corbaz (rebaptisée Porraz dans le film, comme pour tracer la distinction entre le réel et la fiction), figure majeure de l'art brut, le film s'inscrit dans la mouvance d'œuvres consacrées à des figures marginales d'artistes maudits, de fous et d'assassins¹, tranchant par leurs sujets comme dans leur forme avec la tradition hagiographique des biographies de l'ère classique. Ce film semble annoncer les biopics tortueux et distants de la décennie écoulée comme *Saint-Laurent* de Bonello ou *Barbara* de Mathieu Amalric. Kermadec se refuse en effet à tout travail pédagogique sur la figure évoquée (certaines données biographiques essentielles ne sont signifiées que de manière allusive et d'autres sont tout à fait ignorées) et à toute forme de psychologie (l'héroïne reste de bout en bout opaque au spectateur et la caméra rechigne à adopter un point de vue défini).

¹ On pourrait citer *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut (1975), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* de René Allio (1976), *Le Juge et l'Assassin* de Bertrand Tavernier (1976), *Violette Nozière* (1978) de Claude Chabrol ou *Les Sœurs Brontë* d'André Téchiné (1979).

Le générique d'*Aloïse* s'ouvre sur un fond noir sur lequel s'impriment les noms des comédiens, au son d'un air d'opéra martial, avant que ne se forme au centre de l'écran une sorte d'astre noir entouré d'une lumière fluctuante. L'image devient ensuite son négatif : un astre blanc cerclé de noir, qui vient s'emplir de rouge lorsqu'apparaît à l'écran le nom de la cinéaste. Ce générique énigmatique est à l'image d'une biographie en creux qui n'est pas celle attendue : plutôt que la célébration des accomplissements d'une artiste, on nous propose son négatif, l'histoire d'une femme qui n'a pas vécu ou tout du moins qui n'a pas réussi à vivre selon ses propres termes. La mise en scène décentre souvent l'héroïne dans le cadre pour filmer autour d'elle (qu'il s'agisse de la circulation des femmes du foyer qui cuisinent et servent les hommes ou du ballet des fous, des infirmières et des médecins de l'asile), une perspective distanciée et contextuelle dans laquelle se fait ressentir la double influence du féminisme et de l'antipsychiatrie. Le récit filandreur se compose d'une succession de vignettes disjointes accompagnant sans fanfare son héroïne de la petite enfance au tombeau. Au lyrisme annoncé par la musique du générique succède un naturalisme trompeur, la quotidienneté des situations étant toujours court-circuitée par des dialogues très écrits et des performances d'acteur hautes en couleur dans les seconds rôles.

Comme en miroir à la schizophrénie d'*Aloïse*, le film est fracturé en son tiers, deux très grandes comédiennes se succédant dans le rôle-titre. La jeunesse d'Aloïse à Lausanne est placée sous le signe du refus, incarné par une très jeune Isabelle Huppert, aux joues rebondies mais droite comme un I, cultivant déjà la morgue hautaine qu'on lui connaîtra ensuite. Ce refus est duel : refus d'un parcours tracé pour elle, celui de la domesticité, du mariage, de la dilution de soi dans la communauté ; mais refus aussi d'un véritable affranchissement des limites que les institutions de la famille, de l'école et de l'Église lui imposent – la directrice de son école salue ainsi ses qualités d'application et son esprit d'obéissance. Plus tard dans le film, l'héroïne se définira comme « une de ces vieilles demoiselles qui ont eu peur, une de ces femmes qui n'ont osé dire ni oui ni non ». Mais, jeune, Aloïse est encore animée par une bouleversante utopie : celle de s'affranchir par la seule force de sa voix de la parole normative des hommes et des institutions. Elle rêve de devenir cantatrice et avoue dans un soupir à son professeur de chant : « Je voudrais que toutes les langues ne servent qu'à chanter. » Elle copie les textes des étudiants de la faculté qui apprécient la beauté de son écriture pour le pur plaisir de sentir sa main sur la plume, de voir le tracé de l'encre sur le papier : « Ça m'intéresse plus que leurs discours. » Ce sont cependant les discours qui restent, lui rappelle le professeur, les paroles plus que la voix que l'on retient, admet l'héroïne elle-même. Et sa voix ne cesse ainsi d'être recouverte, par le chœur des communicants à l'Église, par la logorrhée d'un père, d'un prêtre, d'un jeune homme qui souhaite l'épouser. Aloïse a beau s'indigner (« Je ne veux plus jamais chanter avec les autres, je veux chanter toute seule. Je veux qu'on entende ma voix. »), elle échoue à admettre que la voix est chevillée au corps et au désir, qu'une voix véritablement affranchie nécessiterait un laisser-aller dont elle est incapable. Comme l'explique son professeur de chant : « Respirer est un besoin, chanter un désir. Ce désir doit creuser votre corps tout entier. Car vous avez un corps, n'est-ce pas ? Il faut parvenir à le faire entendre, votre corps. » Or l'Aloïse incarnée par Huppert est dans la rétention, la maîtrise du corps : sa main protège souvent son cou, ses épaules sont rentrées, son regard fuyant ou dédaigneux pour ceux qui autour d'elle se laissent aller aux plaisirs de la chair.

Quand Aloïse quitte Lausanne pour un poste de gouvernante en Allemagne et renonce, du même coup, à son rêve de chanter, succède à l'inflexible Huppert une Delphine Seyrig méconnaissable dans une performance nerveuse et très physique qui rappelle qu'elle fut un temps l'élève de Lee Strasberg à l'Actors Studio. Dès son entrée dans le cadre, elle se heurte à la grille infranchissable du palais de l'Empereur Guillaume II, annonçant les quarante années d'internement qui vont suivre. Et à la rigidité du corps d'Huppert, Seyrig ajoute une note d'hésitation, de fragilité auxquelles succèdent bientôt le dérèglement puis l'effondrement entraînés par la guerre, qui arrache Aloïse à sa famille d'adoption et la précipite dans la folie. Jamais on n'avait vu au cinéma l'interprète éthérée de *L'Année dernière à Marienbad* et *Baisers volés* hurler, pleurer, se courber en deux, se masturber frénétiquement, faire sa toilette à l'urine et vociférer « Putain de bordel de Dieu, allez-vous faire foutre ! ». Cette partie du film est précisément marquée par le retour incontrôlé de la corporéité, le jeu de la comédienne oscillant entre une rétention discrète dans la lignée de celui d'Huppert et brusques éclats de gestes et de voix, accélérations inopinées du débit de parole éclatant sur un soudain mutisme. Mais demeure l'impuissance à se mêler aux autres. Dans une séquence, Aloïse se laisse aller à danser avec un autre patient de l'hôpital psychiatrique où elle est enfermée. Épuisé par son énergie débordante, l'homme s'arrache à ses bras, mais l'héroïne poursuit inlassablement sa valse, pour elle-même. Trouver l'espace, le temps et le matériau pour exprimer sa subjectivité dans un cadre où, plus que jamais, on lui demande de faire corps avec les autres, devient l'enjeu du dernier mouvement du film, qui s'intéresse enfin à la gestation de l'œuvre de l'héroïne. L'acte de création lui-même n'est cependant peu ou pas filmé. De la même manière que, jeune fille, Aloïse chantait derrière une porte pendant que sa famille déjeunait, femme mûre, elle se réfugie désormais aux toilettes des dames, ou se tapit au pied d'un lit pour écrire et dessiner. En cachette, pour elle-même, elle retrouve enfin sa voix : en témoignent les lectures des textes d'Aloïse par Seyrig en off sur des images du décor déserté de l'asile, et surtout ce plan onirique renouant avec le lyrisme du générique où, adossée à sa fenêtre en pleine nuit, le visage à demi éclairé par la lune, Aloïse entonne un air d'opéra. Hélas, cette création libératrice se voit rapidement ravalée par des dispositifs de contrôle physiques et discursifs : c'est l'infirmière qui la force désormais à signer ses toiles, le professeur d'arts plastiques qui assène à ses étudiants son interprétation erronée de l'œuvre en refusant de répondre à la moindre question, la cousine disparue qui vient pleurer à ses funérailles pour s'enquérir des droits de succession de ses toiles. Aloïse ne sort de l'asile qu'au seuil de la mort, et ce n'est pas en tant que grande artiste ayant atteint la consécration : elle ne se reconnaît même pas dans les larges toiles déteintes exposées au musée de Lausanne. Elle n'est qu'une femme passée à côté de sa vie qui, lorsqu'elle veut revoir la maison de son enfance, découvre qu'elle a cédé la place à un immeuble moderne fait de verre et d'acier. Le monde dont la destruction l'avait anéantie s'est reconstruit sans elle, tandis qu'elle se trouvait enfermée dans la bulle sans âge de l'asile.

Alexandre Moussa, **Hommage à Liliane de Kermadec**, *Critikat.com*

LA FOLIE FERTILE

Le talent. La folie. Le génie. Ou simplement l'incompréhension dont font preuve les uns et les autres, devant celui ou celle qui n'est pas comme tout le monde. Une incompréhension qui peut aller dans le sens de l'admiration et c'est rare, une incompréhension qui entraîne le plus souvent le dénigrement, l'hostilité et la cruauté. C'est ce qu'a voulu montrer Liliane de Kermadec dans ce film sur une pauvre femme internée pendant près de 40 ans et qui avait trouvé dans le dessin, la peinture et les poèmes un refuge contre les agressions de la vie.

Aloïse est née en 1886, dans une famille suisse très modeste. Plus de mère et toute son affection reportée sur un père sans véritable autorité, d'une tendresse maladroite et vaincu par la vie. Son enfance et son adolescence sans histoire mais sans vraies joies. À 18 ans, elle veut être chanteuse, elle veut aussi être amoureuse, deux échecs.

On la retrouve institutrice-gouvernante à Potsdam, tout près du château de Guillaume II. Là aussi le bonheur, ou tout au moins le calme, pourrait s'installer mais la guerre éclate et avec elle la révolte d'Aloïse que vite on qualifiera de folie. On l'enferme et elle est cloîtrée pour toujours derrière les murs sales de la prison abusive d'une société qui se défend brutalement contre tout ce qui la dérange. Mais Aloïse trouve dans son art le moyen de s'évader.

Liliane de Kermadec a voulu raconter Aloïse avec une minutie d'historienne. Il y a de quoi surprendre ceux qui pensaient assister surtout à l'explosion du génie pictural chez cette artiste autodidacte, chez cette représentante typique de ce que l'on a appelé l'art brut. Mais Liliane de Kermadec a préféré reconstituer année après année la vie d'Aloïse qui, et c'est là peut-être le nœud du drame, avait trop de talents pour le milieu dans lequel elle était née.

Aloïse est donc un film fidèle, attentif, tendre, ému et émouvant. C'est du cinéma conscient de ses limites et qui cherche à raconter le mieux possible une destinée exemplaire. La sensation, c'est le sujet et non la manière de le traiter. Liliane de Kermadec a choisi orgueilleusement Aloïse mais nous l'a montrée avec l'humilité d'une admiratrice pleine de générosité.

Et puis il y a l'interprétation de Delphine Seyrig qui joue Aloïse adulte après qu'Isabelle Huppert eut été l'adolescente. Delphine Seyrig a la même foi dans le personnage que la réalisatrice et la même affection et la même compréhension. Chacune de ses scènes serait à citer en exemple mais il en est une qui domine les autres dans notre souvenir : celle de la danse à la ville. Et d'une élégance à la fois humble et souveraine, c'est la recherche fugace d'un impossible bonheur au milieu d'êtres aussi déshérités qu'elle.

Demain nous retrouverons Delphine Seyrig dans l'admirable film de Marguerite Duras *India Song* comme nous l'avions déjà vue dans *Le Jardin qui bascule*, la très jolie réussite de Guy Gilles qui vient de sortir à Paris. Avec Jeanne Moreau, présidente du jury et Delphine Seyrig, vedette amni-présente sur les écrans de Cannes, c'est vraiment le festival de l'année de la femme.

France-Soir, 21 mai 1975

FICHE ARTISTIQUE

Aloïse adulte	Delphine Seyrig
Aloïse jeune	Isabelle Huppert
Le père d'Aloïse	Marc Eyraud
L'ingénieur	Jacques Weber
Le chapelain	Hans Werner
Le directeur de l'asile	Michael Lonsdale
Le directeur du théâtre	Julien Guiomar
Le professeur de chant	Roger Blin
Le professeur	Roland Dubillard
Le pasteur	François Châtelet
Elise adulte	Monique Lejeune
L'infirmière en chef	Nita Klein

FICHE TECHNIQUE

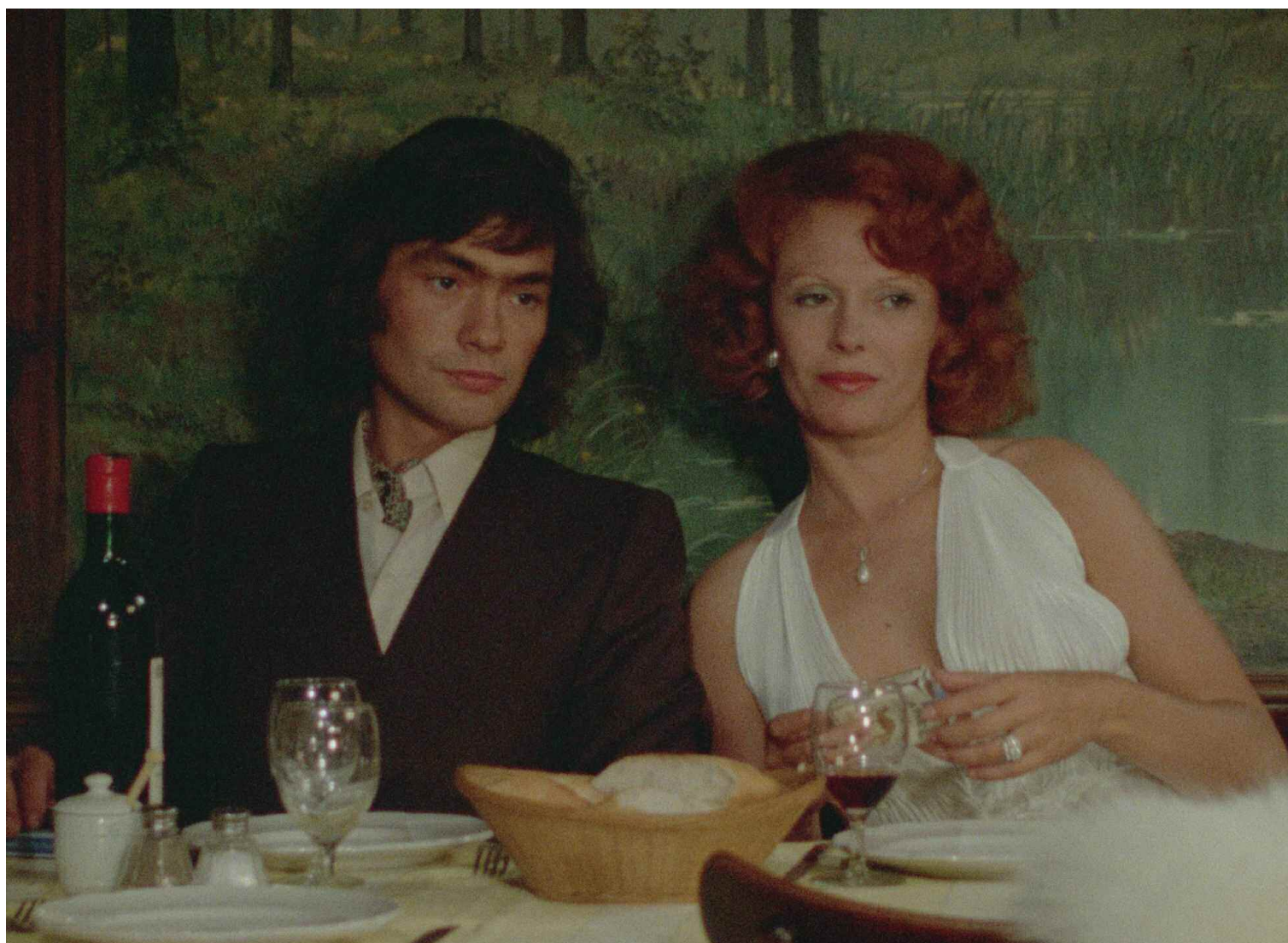
Réalisation	Liliane de Kermadec
Scénario	André Téchiné, Liliane de Kermadec
Textes	Aloïse
Photographie	Jean Penzer
Montage	Claudine Merlin
Son	Dominique Dalmasso
Décors	Rémi Pellaton, Michel Farge
Costumes	Christian Gasc
Scripte	Caroline Huppert
Directeur de production	Alain Dahan
Société de production	Unité Trois

France – 1975 – 1h57 – couleur

Sélection officielle Festival de Cannes 1975

Restauration 4K par TF1 Studio, avec le soutien de la Cinémathèque française et la Cinémathèque suisse, à partir du négatif image et du magnétique son français.
Travaux numériques et photochimiques par le laboratoire Hiventy en 2023.

LE JARDIN QUI BASCULE



SYNOPSIS

Un dénommé Karl vient, sur contrat, d'exécuter un bistrotier. Le commanditaire de l'assassinat, un certain Monsieur Paul, propose au jeune homme, une autre exécution. Cette fois-ci la victime qui se prénomme Kate et qui habite dans une vaste demeure au bord de l'eau, va rapidement exercer une étrange fascination amoureuse sur le tueur.



ENTRETIEN AVEC GUY GILLES

Dans Absences répétées, l'amorce d'une fiction empiète sur la confiance. Je crois que dans Le Jardin qui bascule cette fiction est plus présente encore. Comment avez-vous concilié la part de vous-même et la part fictive ?

Dans « fiction », il y a « mensonge ». Cela me gêne. Cela ne joue pas dans le sens de mon travail. Il y a dans toute recherche, dans toute création artistique une relation fatale entre l'imaginaire et la chose vécue, revue par le souvenir, exagérée, modifiée, ou épurée par la réflexion et la distance. Tout est lié. Le fait inventé tout net n'existe pas. Il est forcément rattaché à une réalité dont on part consciemment ou pas, dont on peut s'éloigner. Mais s'éloigner signifie aussi prendre du recul. Pour mieux voir et clairement traduire (exprimer).

Jeanne Moreau chantait dans Absences répétées. Elle chante aussi dans Le jardin qui bascule. Il semble que vous ayez pour elle une tendresse particulière.

Particulière en effet ! Cette forme de tendresse, je ne l'ai pas eue pour beaucoup d'êtres sur cette terre. La rencontrer est un miracle, la perdre est inadmissible ; mais elle laisse la possibilité et l'espoir d'un retour. Elle peut être une idée de l'absolu. L'enfant qu'elle était ne l'a pas quittée. Je ne l'oublierai jamais.

Et Delphine Seyrig ?

Ambiguë et assez difficile à cerner, Delphine Seyrig, par la rigueur de ses refus et de ses choix, son mélange de volonté et de fragilité, son charme dense comme le parfum de certaines fleurs me semble se rapprocher de la femme dont je viens de parler... Jeanne Moreau.

On va voir prochainement Le Jardin qui bascule. Alors ce film...

Il se présente comme une nouvelle réflexion sur l'amour et sur la mort. Karl (Patrick Jouané) est payé pour tuer et mourra. Qu'y a-t-il dans la tête d'un homme qu'on paye pour tuer ? À quel désenchantement répond ce choix ? Comment de l'idée de révolté passer à l'idée de révolution ? Karl n'a pas compris que l'idée de révolte mène au désespoir et à la mort, que l'idée de révolution est joyeuse et s'ouvre sur la vie. Son jeune complice Roland (Philippe Chemin) le comprendra à temps. Le film est aussi l'autopsie d'une passion. Comment naît l'amour ? À quelles contradictions se heurte-t-il ? Désir de possession et désir d'indépendance. Romantisme de la rupture, de l'absolu et de la mort. Qu'y a-t-il encore dans la tête d'une femme qui ne veut plus regarder sa propre image ? Ce sera enfin l'histoire d'une déviation d'intention, la prise d'amour qui fait basculer Karl, le jeune assassin, le désarme ; mais le dépit amoureux, la blessure du sentiment qu'on lui retire le ramène fatalement au crime. Le crime crapuleux deviendra crime passionnel.

LE JARDIN QUI BASCULE EN 1975

Quelqu'un rêve qu'il court dans le jardin. Va-t-il atteindre le bout du jardin ? Le jardin bascule, ramenant le coureur à son point de départ, c'est-à-dire à zéro. Tout est à recommencer ; à chaque fois basculant, le jardin devient inaccessible.

Allégorie jolie. Guy Gilles l'anime avec la sensibilité qui lui est propre : toute en émotions rapides, éblouissements prompts, révélations aussitôt évanouies qu'aperçues, dont les images, sensibles et que le montage rend vives, savent traduire la fugacité fragile.

Pareille virtuosité n'est pas gratuite. Guy Gilles en fait le signe de la précarité universelle. De la vulnérabilité de tout, choses et gens, devant le Temps. Le Temps charrie tout. Et vite. Cette idée, Guy Gilles l'illustre par deux thèmes poursuivis avec habileté d'un bout du film à l'autre ; celui du fleuve, l'eau qui passe (la riche villa, principal théâtre de l'action, se situe au bord de la Seine) ; celui des fleurs, " denrée " périssable par excellence. Tout coule, tout se fane. Certitude mélancolique qui dramatise le bonheur, le plaisir, l'amour, la beauté, la jeunesse. Autant de " fleurs " promises à une fin rapide. Autant de fêtes temporaires comme toute fête, populaire ou bourgeoise. Le film commence par les flonflons et les lumières d'un soir de 14 juillet du côté de la Bastille, et il se poursuit par des vacances de rêve dans une belle maison au milieu des fleurs et près d'un fleuve. Vrai déjeuner de soleil. Et jardin à bascule.

De cette précarité universelle, une femme, Kate (Delphine Seyrig), a fait sa philosophie, elle en a tiré sa règle de vie. Ne commence-t-elle pas elle-même à se faner ? Elle se hâte de jouir, avec une prédilection pour les " fleurs " et les " fêtes " dont elle sait bien qu'elles ne peuvent durer. Il faut les saisir au vol, dans l'éclair de leur fraîcheur. Les beaux corps de vingt ans chantés par Rimbaud sont eux aussi denrée périssable. Cette beauté-là n'est belle que parce qu'elle est du diable, et le diable c'est le Temps, qui ne le sait ? Ogresse évaporée, la dame se repaît de chair fraîche. Elle consomme du minet. À ses risques et périls. Certaines fleurs sont d'autant plus vénéreuses qu'elle sont plus fraîches.

Mais le chair fraîche, sait-elle qu'elle est fraîche, c'est-à-dire irrémédiablement condamnée à la quasi immédiate défraîcheur ? Le propre de la jeunesse est d'ignorer que jeunesse se passe, et à toute vitesse. Elle exige la durée. Toujours appartient à son vocabulaire et, bien sûr, elle le fait rimer avec amour. L'amour est ce jardin vers le bout duquel on courra, pense-t-elle, toute sa vie. Mais le Temps fait tout de suite basculer le jardin.

Pour le jeune Karl, il s'agit de bien plus que l'amour. Ce jardin (la villa, la dame, l'amour), c'est son salut. Le petit prolo, seul, pauvre, perdu, voyou prisonnier d'une bande, trouve dans les vacances chez Kate sa fête. La " bascule " lui est d'autant plus insupportable.

Guy Gilles a épicé son histoire par le fait divers. Mais le " suspense " criminel n'est qu'un ressort ajouté. Je n'y vois pas le prix du film - mais plutôt dans la délicate, affectueuse, analyse du personnage de Kate - elle-même Fleuve et fleur - dont Gilles réussit à justifier l'inconstance pathétique (et dangereuse pour elle-même) ; et dans le portrait, affectueux lui aussi, presque complice, des deux minets voyous (Patrick Jouané en progrès, et Philippe Chemin dont les débuts à l'écran surprennent par leur qualité), jeunes fauves jouant de leurs charmes et du charme de la chair fraîche, beautés véritablement du diable, petits truands transfuges de la fête populaire vers la féerie bourgeoise des riches - il y a du tennis, de la pelouse, de la piscine -, piègeurs tendant à la dame un piège qui se referme sur eux.

Le prix du film, je le vois aussi dans la présence de Guy Gilles. Non seulement à l'image (il est l'un des comparses, moins là pour tirer la moralité du film que pour obliger les petits truands à aller jusqu'au bout d'eux-mêmes). Mais surtout par son style, un des plus personnels du jeune cinéma français, et par les références et allusions très furtives à ses précédents films grâce à la reprise de thèmes qui lui sont chers : la nostalgie algérienne du pied-noir, la dévotion à une certaine féminité que Jeanne Moreau, ici présente, par une chanson émouvante, incarne à la perfection.



« Tous mes films sont liés à l'idée du temps, ce qui est le propre des gens qui pensent beaucoup au suicide », disait Guy Gilles, lors de la sortie d'*Absences répétées* (prix Jean Vigo 1973). Pour lui - c'est son romantisme, - la jeunesse est un mal incurable et la vieillesse une épreuve insupportable. Il le dit à nouveau dans son cinquième film, où se rencontrent, pour une passion fugitive, un jeune homme de vingt-cinq ans, Karl (Patrick Jouané), et une femme à la maturité rayonnante, Kale (Delphine Seyrig).

Karl est entré, avec son ami Roland (Philippe Chemin), dans la villa entourée de verdure qu'habite Kate, pour l'assassiner. Ces deux voyous à gueule d'ange appartiennent à une organisation de tueurs à gages dont les raisons d'agir ne sont pas expliquées, car ce n'est pas le sujet. La seule chose importante est que la rencontre de Karl et de Kate se fasse sous le présage de la mort, une mort qui, à passer par le chemin, le sentier plutôt, de l'amour, sera comme un inéluctable sacrifice.

Karl rêve souvent qu'il court dans un jardin, basculant toujours d'un côté ou de l'autre. Symbole d'un absolu qu'il ne peut atteindre. Le jardin de Kate pourrait être cet absolu, mais Kate ne le veut pas. Elle a quarante ans, la peau douce et beaucoup de souvenirs. Elle a peur de ce qui dure, car durer, c'est vieillir. Kate tente de supprimer le temps, en évoquant son passé d'une manière mythique (comme une femme fatale de cinéma), en lisant pendant des heures n'importe quel livre, en faisant de la passion qu'elle vit avec ce garçon un amour éphémère. Car elle est la mort de Karl comme Karl est sa mort.

C'est la lecture sensible qu'on peut faire de ce film très beau, très triste, très maîtrisé. Mais certainement déconcertant pour qui ne va chercher au cinéma qu'un divertissement avec une intrigue et des images qui « bougent ». *Le Jardin qui bascule* est un film à contempler, dont presque chaque plan est une « nature morte » de photographe ou de peintre. Personnages, paysages et objets sont saisis, comme immobilisés dans les instants où ils surgissent sur l'écran. Delphine Seyrig, qui n'a jamais été aussi belle ni aussi émouvante, incarne la nature insaisissable de la femme, figurée aussi par Jeanne Moreau et Anouk Ferjac, qui ne font qu'apparaître. Patrick Jouané, sombre et blessé jusqu'au désespoir, est très exactement l'acteur qui convient à l'univers de Guy Gilles, où l'adolescent, le jeune homme, est condamné à aller, très vite, jusqu'au bout de lui-même.

FICHE ARTISTIQUE

Kate	Delphine Seyrig
Karl	Patrick Jouané
Michel	Sami Frey
Roland	Philippe Chemin
Maurice Garcia	Guy Bedos
Nanou Garcia	Anouk Ferjac
Maria	Jeanne Moreau
Sophie	Caroline Cartier
Paul	Howard Vernon

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Guy Gilles
Scénario	Guy Gilles
Photographie	Jean-François Robin
Montage	Hélène Viard
Musique	Marc Hillman, Jean-Pierre Stora Chanson <i>Pour toi</i> (Jeanne Moreau/Guy Boyer) - violon Stéphane Grappelly
Son	Gérard Delassus
Décors	Rémi Pellaton, Michel Farge
Costumes	Christian Gasc
Directeurs de production	Koudouk Lecacheur, Jean Sautereau
Producteurs	Olivier Nouaille, Patrick Harlez, Jean-Marc Ghanassia
Sociétés de production	Scorpion 5, Off Production

France - 1975 - 1h32 - couleur

Présentation au Festival de Cannes 9 mai 1975

Restauration 4K par TF1 Studio à partir du négatif image original 16mm
et du négatif son 16mm au laboratoire VDM avec le soutien du CNC.

