

RAYMOND ROULEAU

MICHELINE PRESLE

JEAN CHEVRIER
DE LA COMÉDIE FRANÇAISE

UN FILM DE
JACQUES BECKER

Falbalas

NOUVELLE RESTAURATION 4K



UN FILM DE JACQUES BECKER A FALBALAS A PARTIR D'UN SCÉNARIO DE MARCOUS AURELIUS JACQUES BECKER MARCOUS AURELIUS MARCOUS AURELIUS
MONTAGE DE MARCOUS AURELIUS FONDÉE PAR MARCOUS AURELIUS LES FEMMINES DU CINÉMA DE LA COMÉDIE FRANÇAISE © 2025 STUDIOCANAL
© 2025 STUDIOCANAL

STUDIOCANAL

Les Ancêtres

© 2025

© 2025

© 2025

© 2025

CINEMATHEQUE

PRODUCTION DE LA PRODUCTION MICHAEL BERRY SCÉNARIO DE JEAN JACQUES SCHNEIDERL SCÉNARIO DE JEAN JACQUES SCHNEIDERL
MONTAGE DE MARCOUS AURELIUS FONDÉE PAR MARCOUS AURELIUS LES FEMMINES DU CINÉMA DE LA COMÉDIE FRANÇAISE © 2025 STUDIOCANAL

DVOCLASSIK

LA SEPTIÈME
OBSESSION

REVUS
& corrigés

Télérama

Les Acacias distribution
présente

Falbalas

Un film de
Jacques Becker

LIVRET ACCOMPAGNANT
LA RESSORTIE EN SALLES

Les Acacias
DISTRIBUTION

REVUS
& corrigés



Synopsis

Philippe Clarence, un couturier don juan, est pris à son propre piège après avoir essayé de se jouer de Micheline, la fiancée de son ami Daniel. Tandis que s'élabore sa collection, son amour pour Micheline ne fait que croître et tourne à la passion, puis à la folie.

Édito

Jacques Becker est sans doute avec Jean-Pierre Melville l'un des réalisateurs les plus américains du cinéma français. D'une classe et d'une précision millimétrées, on trouve dans *Falbalas* le style du cinéaste-créateur de mode, la jupe trop longue d'*Edouard et Caroline* comme valeur de plan et la justesse d'une tenue sur un mannequin de cire ou de chair en équivalence d'une mise en scène au cordeau.

Avec ce film de la folle passion, Becker rejoint le Hitchcock de *Vertigo* et semble préfigurer le *Phantom Thread* de Paul Thomas Anderson. On retrouve dans ces films la figure de la jeune fille et du pygmalion, du corps à modeler et à faire sien. Le couturier Philippe Clarence (Raymond Rouleau) est avec ses mannequins tel Scottie (James Stewart) dans *Vertigo* cherchant à recréer Madeleine en modelant le corps de Judy. Retrouver la robe, le tailleur, recréer le chignon, la maniaquerie de Scottie fait écho à celle de Clarence. « Vous ne devriez pas mettre de collier. Avec ce genre de chemisier on ne porte jamais de collier, voyons » dit ce dernier à Micheline au jardin des Tuileries. Il sera pris à son propre piège, la jeune fille lui filant entre les doigts. La défenestration dans *Falbalas*, l'accident de Judy/Madeleine dans *Vertigo*, les passions sont vertigineuses et entraînent dans leur folie la chute de leurs héros. L'homme amoureux, dépassé par ses pulsions,

devient la proie de ses fantasmes et perd toute raison, regard hagard de Clarence à la fin de *Falbalas* – nouvel écho au regard perdu de Scottie à la fin de *Vertigo*. Philippe Clarence, si cynique et sûr de lui dans la première partie du film, finit par être touché par le visage ingénu de Micheline Presle. Les chapeaux ensorcelants de Micheline renvoyant aux tenues de Gene Tierney dans *Laura* d'Otto Preminger, autre film de passion onirique, *Falbalas* est d'une classe hollywoodienne, machine à fantasme trop idéale qui laisse l'homme pantois. James Stewart cherchera à retrouver la parfaite Madeleine aux dépens de l'amoureuse Judy. Mais cette quête de la perfection est en soi vouée à l'échec. Cela reste un fantasme, nimbé de lumière blanche dans *Falbalas* lorsque Clarence se trouve emporté par l'apparition de Micheline dans sa mousseline blanche, ou lorsque dans *Vertigo*, Scottie est hypnotisé par Madeleine surgissant de la salle de bains, illuminée par les lueurs stroboscopiques du panneau lumineux de la fenêtre de l'hôtel.

La recherche fébrile du couturier de *Falbalas*, de la perfection d'une bretelle ou d'un tissu de jersey, sera déviée par l'inattendu de la rencontre. Enfoui et retenu, l'amour fera craquer les costumes trop évidents du mariage de Micheline et Daniel et du défilé de Clarence. Ce dernier, se laissant touché, s'ouvre trop tard et perd sa chance de pouvoir vivre avec la femme aimée. Le vieil homme du jardin des Tuileries, observateur des simagrées du Don Juan, l'aura prévenu de son regard moqueur : il ne faut pas jouer avec les sentiments des jeunes filles.

Nadine Méla, Les Acacias

Un cinéma de L'Amour fou dans le Paris de l'Occupation

par VALÉRIE VIGNAUX

Jacques Becker, qui fut l'ami et l'assistant de Jean Renoir, est assurément un des cinéastes français majeurs des années 1950, aux côtés de Max Ophuls, Robert Bresson ou Henri-Georges Clouzot. Sa filmographie qui comprend treize longs métrages recèle quelques-uns des chefs-d'œuvre reconnus de l'histoire du cinéma tels *Casque d'or* (1952), *Touchez-pas au grisbi* (1954) ou *Le Trou* (1960). *Falbalas* (1945), le troisième film qu'il réalise, après *Dernier atout* (1942) et *Goupi-mains rouges* (1943), met en scène, dans le Paris de l'Occupation, Philippe Clarence, joué par Raymond Rouleau, un couturier fantasque, en mal d'inspiration, qui trouve en Micheline, incarnée par Micheline Presle, les ressorts d'une nouvelle collection. Mais Micheline est promise à Daniel Rousseau, interprété par Jean Chevrier, un fabricant de tissus et ami du premier et parce qu'elle se refuse à lui, Clarence pris d'un accès de folie, se défenestre. Un destin tragique dont nous avons connaissance dès la

première séquence puisque le film, en un long flash-back, retrace le fil des événements qui ont conduit Clarence à la mort. Pour *Falbalas*, Becker a choisi un cadre emprunté à son histoire personnelle, sa mère tenait en effet, une maison de couture rue Cambon, à proximité de la maison Chanel. Il a ainsi investi la fiction d'éléments autobiographiques, un procédé qu'il réitérera pour *Rendez-vous de juillet* (1950), *Édouard et Caroline* (1951) ou *Rue de l'Estrapade* (1953). Or, le récit dans *Falbalas* est partagé entre la description très précise d'un espace social, en l'occurrence une maison de couture, et une réflexion sur la création, proposant à partir de la passion amoureuse, une représentation du cinéma comme *Amour fou*.



LA MAISON DE COUTURE OU LE LIEU SOCIAL

La maison de couture dans laquelle se déroule *Falbalas* est un monde très hiérarchisé comprenant chef d'atelier, couturières, arpètes, vendeuses, première vendeuse, et chapeautant l'ensemble, Philippe Clarence, le seul homme dans cet univers de femme, si ce n'est le comptable, un personnage qui est immédiatement présenté comme secondaire puisque ses remarques concernant les difficultés de la trésorerie ne sont pas entendues. Clarence qui a eu une aventure avec une première vendeuse, prénommée Anne-Marie, mais aussi avec un mannequin, se fend d'un « mon petit » lorsqu'il s'adresse à son personnel et ce quel que soit l'âge de ses interlocutrices. Et lorsqu'il engage des mannequins en vue de la présentation de sa collection, les regards ou les dialogues sont chargés de sous-entendus. Autant d'éléments qui font de Clarence un patron autoritaire, paternaliste et séducteur, un homme qui règne en maître sur son personnel féminin. Une domination que la mise en scène nuance cependant, lorsque par l'entremise des dialogues ou grâce à de courtes saynètes, la caméra s'attarde sur les personnages féminins secondaires, leur conférant de la sorte une présence ou une identité en propre. Solange par exemple, interprétée par Gabrielle Dorziat, lui rappelle lorsqu'il décide de partir, que la maison ils l'ont bâtie ensemble. Paulette, chef d'atelier interprétée par Jeanne Fusier-Gir, lui tient tête et n'hésite pas à critiquer ses décisions. Tandis qu'en bas de la pyramide, les arpètes refusent d'obéir lorsqu'on voudrait les renvoyer à l'atelier, rappelant qu'elles aussi, elles sont de la maison. Courts moments de désobéissance à partir desquels Becker affirme, à défaut de liberté d'agir, des libertés de penser.

UNE PHYSIQUE DE L'ESPACE

Autant de relations de subordination qui sont également accentuées par la distribution des espaces, la maison de couture étant en effet construite en studio et conçue en fonction des choix de mises en scènes. La première pièce qui nous est présentée est le bureau de Clarence et nous découvrons alors qu'il décide de tout quitter, que son bureau débouche sur une chambre à coucher, il est donc en permanence dans l'entreprise. Le bureau ouvre sur un double salon en enfilade, où se déroule le défilé et où sont reçues les clientes, comprenant également des espaces d'essayages. De l'autre côté, possiblement à un autre étage, un couloir exigü et profond dessert deux ateliers où sont installées les couturières pour la fabrication des vêtements. Une représentation qui décrit des espaces ouverts, avec une grande profondeur de champ, où les personnages circulent et qui sont ceux de la maison de couture ; mais leurs déplacements parce qu'ils sont faits d'allers et retours décrivent le plus souvent des boucles, des mouvements clos sur eux-mêmes. Tandis qu'ailleurs, dans le hors-champ de la maison de couture, les ateliers où œuvrent les couturières sont des espaces aux portes fermées, à l'intérieur desquels elles sont assises, immobilisées.

Cette symbolique de l'espace, Becker l'explique dès le générique puisqu'il choisit de monter en continuité des plans où nous découvrons les protagonistes ouvrir des portes. Passages de seuils qui constituent de plus, l'ouverture de nombre de séquences. Les portes sont des barrières sociales puisque les ouvrières ne les franchissent qu'une fois autorisées à le faire, mais elles sont aussi des séparations symboliques car elles nous font passer d'un



Décor de Max Douy.

espace collectif à un espace individuel, du public au privé. Becker ajoute à cet emploi systématique des portes, celui du téléphone, un objet qui permet justement de passer d'un espace à un autre sans avoir à se déplacer. Le téléphone rend lui aussi patent les hiérarchies sociales puisqu'il y a ceux qui répondent et dont la principale fonction est de transmettre un appel qui ne les concerne pas: le concierge, la standardiste, etc. Paradoxalement, alors que le téléphone nous permet de passer instantanément d'un endroit à un autre, la communication est néanmoins arrêtée par un personnage; autant de moments qui sont inutiles au récit si ce n'est qu'ils ménagent des temps d'arrêt. Le téléphone dès lors, distingue de nouveau entre personnages mobiles et immobiles faisant de la liberté de mouvement le signe d'un privilège social, ce que confirme de plus le fait que Clarence se déplace en automobile et ce malgré les restrictions de l'Occupation, alors que tous circulent à vélo. Becker rappelons-le, fut maintenu captif dans un camp de prisonniers, durant plus d'une année, à la suite de l'armistice du 22 juin 1940.

Les miroirs sont eux-aussi des objets de passage, cependant contrairement aux portes qui décrivent des espaces physiquement contraints, ils nous font pénétrer dans l'intériorité des personnages, laissant entrevoir des réalités psychiques. À de nombreuses reprises, Becker fait interagir ses personnages avec des miroirs, comme lorsque Micheline par exemple, se place face à une glace suite à sa première rencontre avec Clarence. Miroir qui lui confère un double visage puisqu'il y a ce qu'elle dit à son futur époux et ce qu'elle tait, en l'occurrence le trouble éprouvé à la suite de sa rencontre avec Clarence. Le miroir serait

l'objet choisi pour rendre visible des espaces intérieurs, des espaces mentaux ou émotionnels. Cependant, parce qu'il renvoie un reflet, le miroir est aussi symbole d'illusion ou de tromperie. Ainsi, quand Daniel informe Clarence que la date du mariage a été fixée et qu'il est là avec Micheline pour faire réaliser sa robe, nous la découvrons placée devant une glace. Le chapeau excentrique qu'elle porte fait autour de son visage comme une auréole, la jeune femme a retrouvé une vertu puisqu'elle se refuse dorénavant à Clarence, mais c'est aussi la figuration d'une icône, car elle à présent idéalisée par le couturier. Une séquence où les personnages sont suivis dans leurs déplacements par la caméra mais qui commence et s'achève sur la jeune femme près du miroir, Becker construisant de la sorte une boucle, une sorte de spirale, à l'image de l'impuissance de Clarence. Le miroir est donc l'objet choisi pour représenter ce jeu entre le réel et le paraître, il souligne la vanité des personnages et suggère une impasse narcissique ou l'échec à venir des situations. Interprétation que viendrait confirmer une autre scène où Becker dispose un effet de miroir. Alors que Daniel s'étonne du départ de Micheline, la jeune fille qui hésite à lui dire la vérité, ouvre une mallette, et nous percevons le reflet d'un miroir, mais d'un geste décidé elle la referme et lui apprend qu'elle a appartenu à un autre. Geste qui montre qu'elle a rompu le cercle de l'illusion, du paraître, et dans ce cas, celui des convenances, dès lors, s'il y avait fatalité au sens du hasard qui fait les rencontres, il y a responsabilité des êtres face à leurs actes.



LE CORPS AMOUREUX

Si la mise en scène fait de Clarence un personnage en proie à l'agitation, en perpétuel déplacement et errant dans un espace labyrinthique où il entraîne les autres, la représentation qui est faite de Micheline joue par contre, sur la temporalité. La caméra par exemple, marque volontiers des temps d'arrêt sur son visage en gros plan, comme lors de la séquence où elle accompagne en chantant la mélodie d'un disque. Une scène où il ne se passe rien, si ce n'est du temps qui s'écoule, un temps sans ellipse, sans montage, un temps réel. Temporalité qui est également à l'œuvre dans la séquence où nous découvrons sa détresse lorsqu'elle prend conscience qu'elle a été abusée par Clarence. Micheline et Clarence sont

assis, elle est donc parvenue à arrêter, un court instant, l'agitation physique du couturier. En privilégiant la durée plutôt que la mobilité, la mise en scène entend nous faire partager ses émotions, le rythme de sa respiration c'est-à-dire sa sensibilité. Clarence est un personnage régit par le fantasme, l'illusion ou l'imaginaire, tandis que Micheline est bien vivante comme le souligne Becker, lorsqu'il nous fait entendre, par exemple, les battements de son cœur, lors d'une partie de ping-pong où elle perd connaissance. La relation amoureuse qui les a associés est donc tout entière un quiproquo, ils sont fondamentalement différents.

Clarence, par amour pour Micheline, a été victime d'un accès de folie et la jeune femme, si l'on en croit Solange, en serait responsable. Il semble plutôt, comme le suggère la séquence d'ouverture du film où nous le découvrons insatisfait face à sa création, que Clarence soit déjà en proie à une grande agitation mentale et physique. Micheline aurait donné corps à un destin déjà enclenché. Une fatalité qui fait de *Falbalas* un drame, une tragédie, et non un mélodrame, comme le souligne la construction temporelle du film, puisque dès l'ouverture, nous le découvrons mort, Clarence enserrant un mannequin revêtu d'une robe de mariée, persuadé de tenir dans ses bras Micheline. La scène qui ouvre le film et le clôt, reprenant les plans quasi à l'identique, construit une boucle qui a la particularité d'arrêter le déroulement du temps. Entremêlement entre le présent et le passé qui pourrait représenter l'adage qui prétend qu'à l'instant de notre mort nous revivons l'essentiel de notre vie, et qui ferait donc de Clarence le narrateur de ce récit. Ou au contraire, Clarence étant décédé, les événements sont relatés par les personnes qui l'entourent,

le récit est alors partagé entre les protagonistes, chacun d'entre eux faisant état des situations dont il fut le témoin. Seconde proposition qui paraît confortée par le fait que Clarence n'est jamais présenté seul, pour lui-même, il est en effet, toujours en interaction avec d'autres, si ce n'est justement dans cette séquence finale. Séquence où le découpage nous place dans son corps: nous voyons ce qu'il regarde, les poignées de portes qui tournent en vain, et nous entendons ce qu'il entend, les appels dont le son est étouffé par les cloisons. Choix de mise en scène qui construisent un point de vue mais aussi un point d'écoute et qui affirment la subjectivité de la représentation. *Falbalas* est donc un film paradoxal pourrait-on dire, puisque le récit qui se déroule au présent de la projection est au passé de la narration, et alors que son protagoniste principal est décédé, il est néanmoins au centre d'une histoire racontée par d'autres.

LA CRÉATION

Becker a volontiers rappelé que ce personnage de couturier trouvait une de ses nécessités dans un souvenir d'enfance, à savoir la maison de couture de sa mère. Il y aurait donc une dimension autobiographique affirmée et on peut se demander quels sont les autres traits qu'il partage avec le personnage de Clarence. Sans envisager que Becker soit un séducteur, il y a possiblement une mise en perspective du cinéaste dans ce personnage de créateur ou en tous les cas une réflexion sur l'acte de création. Ainsi, alors que nous découvrons pour la première fois le personnage en action, la séquence commence sur un bracelet porte-épingle filmé en gros plan, que Solange retire du bras du mannequin

pour le donner au couturier. Un objet qui est possiblement investi d'une dimension magique puisque dans *Goupi Mains Rouges*, film qui précède *Falbalas*, Becker nous montrait les figurines fabriquées par Mains-Rouges à des fins de sorcellerie. Les femmes, le mannequin, seraient donc des poupées, des marionnettes animées, et le couturier un sorcier pris au piège de ses propres sortilèges. Une réflexion sur la création comme magie dont témoignent les objets, le porte épingle déjà évoqué, mais aussi les miroirs qui appartiennent traditionnellement à l'arsenal magique, ou encore, voire surtout, le fait que Clarence, par la force du désir amoureux, ait la capacité de sublimer



le réel. *Falbalas* entreprendrait donc le portrait d'un homme ayant une aptitude créatrice de transfiguration, un don, cependant, ce pouvoir s'est transformé en abus, et la création s'est alors muée en fascination, au risque du tragique. Clarence en proie à la déraison a projeté sur le corps du mannequin la figure idéale de Micheline et alors qu'il souhaitait en prendre possession, il s'est trompé d'issue basculant dans le vide. Une défenestration que Becker représente en privilégiant le hors champ, nous découvrons en effet, sur la blancheur d'un mur, inondé d'une lumière intense, l'ombre du couturier étreignant le mannequin en robe de mariée et basculant de la fenêtre. Une scène qui en raison de son fort parti pris est très probablement une déclaration d'intentions esthétiques, la lumière ou le hors champ étant des enjeux évidemment cinématographiques. En choisissant de représenter la défenestration en la maintenant hors champ, Becker nous la montre en négatif, en blanc sur noir, il y aurait donc un film et son négatif, un récit et un contre récit.

Une compréhension de l'art et de la création qui n'est pas sans rappeler les théories des surréalistes dont Becker est le contemporain et qu'il a côtoyé à de nombreuses reprises. Il a par exemple, codirigé son premier court métrage avec Pierre Prévert, dont le frère Jacques est membre du mouvement; il a écrit avec Georges Sadoul et Henri Cartier-Bresson en 1938, un projet de film intitulé « l'Araignée noire »; été l'assistant d'Albert Valentin sur *L'Héritier des Mondésir*, en 1939, et Roger Vitrac collaborera au scénario de *Rendez-vous de juillet*. André Breton, dans *L'Amour fou*, proposait une définition de la beauté ou de l'expérience esthétique, qui paraît pouvoir être apposée

à *Falbalas*. Il écrit : « la beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas¹ ». Or, la rencontre entre Micheline et Clarence est une mise en présence « magique, circonstancielle », elle met en mouvement l'immobile, elle est donc « explosante-fixe », et elle génère une beauté « érotique-voilée ». L'érotisme s'il n'est jamais explicitement montré par le cinéaste est néanmoins constamment suggéré puisque les vêtements ont pour fonction de recouvrir la nudité des corps. Un corps fétichisé par Clarence qui déclare régulièrement habiller et donc déshabiller le mannequin présent dans son bureau. Or lorsque le couturier bascule dans l'imaginaire, dans la folie, Becker place à l'origine de ce renversement un plan cadrant en plongée le sexe du mannequin déshabillé. Ainsi, avec *Falbalas*, Becker paraît avoir interrogé le dispositif cinématographique à l'aune des théories surréalistes, ce que pourrait aussi confirmer cette présence ambiguë et fétichisée du mannequin, un objet qui a régulièrement été mis en scène par les surréalistes, comme le montrent en particulier, les photographies de Denise Bellon réalisées lors de l'Exposition internationale du surréalisme de 1938. Avec ce portrait de créateur emprunté à un souvenir d'enfance, le cinéaste aurait donc entrepris un portrait, ou un autoportrait, celui d'un homme qui éprouve un « amour fou » pour la magie du cinéma, cet art qui anime les images.

Valérie Vignaux est professeure en études cinématographiques à l'Université de Caen et autrice du livre *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté* (éditions Cefal, 2002).



La passion créatrice

par CÉLINE STASKIEWICZ

Falbalas débute et se conclut de la même manière : un plan en hauteur montre au spectateur un homme qui vient de se défenestrer gisant à terre et enlaçant un mannequin de cire vêtu d'une robe de mariée qui ne s'est même pas brisé durant sa chute. L'homme étreint-il la robe qu'il a créé ou la femme qui l'a inspirée ? Tout le film sera une tentative d'explication de ce geste à la fois désespéré et passionnel de la part d'un créateur qui nous apparaîtra très vite comme étant impulsif et caractériel. L'homme qui gît est Philippe Clarence (Raymond Rouleau), un séducteur à la tête d'une grande maison de couture rue Saint-Honoré. Il est le maître des lieux face à la ruche de petites mains couturières qui se plient à ses élans créatifs. Clarence, en panne d'inspiration, tombera rapidement sous le charme de la jeune provinciale Micheline (Micheline Presle) qu'il tentera de séduire par tous les moyens bien qu'elle soit promise à son meilleur ami Daniel Rousseau (Jean Chevrier). La rencontre avec la jeune femme lui inspirera une toute nouvelle collection (créé pour le film par Marcel Rochas) dont la robe de mariée de cette dernière sera l'aboutissement, à moins que Micheline décide de retirer à Clarence son droit de regard sur sa robe ainsi que sur elle-même, ce qui mènera le couturier aux confins de la folie.

BECKER EST OCCUPÉ

Falbalas est le troisième des 13 longs-métrages que réalisera Jacques Becker au cours de sa carrière, après *Dernier atout* sorti en 1942 dans lequel jouait déjà Raymond Rouleau, et *Goupi Mains Rouges* qui date de l'année suivante. Réalisé en mars 1944, soit cinq mois avant la libération de Paris, le film a été tourné comme ses deux films précédents durant la période de l'Occupation allemande et sortira en salle le 20 juin 1945. Sans insister sur son contexte historique et ne faisant nullement allusion à son occupant, le film porte cependant en lui les traces de l'Histoire et devient un témoin rare de cette période, avec des images du quartier des Invalides complètement



vide où toutes les voitures à essence ont été remplacées par des bicyclettes. Certains détails discrets (le concierge recyclant son tabac, le camembert devenu un mets de luxe) témoignent également d'une période de limitation et de rationnement qui aura notamment affecté les conditions de tournage, ralenti par les nombreuses coupures d'électricité dues aux restrictions.

Falbalas est également le premier scénario original de Jacques Becker qui en profite pour apporter à son récit une part très personnelle et autobiographique : sa mère anglaise travaillera pendant de longues années comme « première » dans une grande maison de couture parisienne,



puis ouvrira sa propre maison dans laquelle le futur cinéaste va vivre une partie de son enfance. On comprend mieux alors le soin pris par Becker à décrire avec précision et minutie le fonctionnement du milieu de la haute couture, sans que cela soit annexe à l'ensemble mais au contraire réellement intégré au récit et vecteur d'intrigues. On pourrait peut-être même reconnaître dans le personnage de Solange (Gabrielle Dorziat), l'assistante de Clarence avec qui il a bâti sa maison et qui tente tant bien que mal de la garder à flots, un certain côté protecteur et maternel.

AU SOMMET

La mise en scène du film est à l'image de la carrière de Becker, d'une précision et d'un équilibre rares, hérités d'un classicisme français revendiqué par des années d'assistantat de Jean Renoir sur des chefs-d'œuvre tels que *Boudu sauvé des eaux* (1932) ou *La Grande Illusion* (1937). À travers cette réalisation que l'on pourrait qualifier de discrète, deux scènes transcendent le film : une scène d'ascenseur qui amène la caméra du bas vers le haut (et inversement) comme illustration de l'agitation passionnelle de Clarence lors sa rencontre avec Micheline ; et une scène de ping-pong faisant tourner le regard du spectateur de droite à gauche et de gauche à droite, qui cette fois illustre le malaise de Micheline suite à sa prise de conscience de la véritable nature de Clarence. Ces scènes magistrales mèneront jusqu'à l'ultime séquence de ce film, d'une puissance surréaliste rare dans la carrière du réalisateur, qui nous fait hésiter à savoir si c'est le corps de la femme qui est réellement l'âme de la robe, ou le vêtement qui donne corps à la femme.

De même, est-ce l'amour ou la création qui rend fou le personnage de Clarence ? Il n'est pas certain qu'après la vision du film, le spectateur ait de véritables réponses. Ce qui est sûr cependant, c'est que l'inspiration de Clarence se nourrit de ses conquêtes qu'il note avec minutie dans un petit carnet : des noms et des dates comme seuls témoins de relations éphémères qui ne peuvent finir que dans la tragédie comme l'indiquent les noms de chacune des robes créées à leur suite : Antigone, Bérénice, Roxane... Et c'est peut-être la prise de conscience que passion créative et passion amoureuse ne pourront jamais se fondre totalement qui brisera cette construction circulaire narrative, qui aurait pourtant pu être infinie si la mort ne s'en était pas mêlée.

Article à retrouver dans *Revus & Corrigés* n°12,
automne 2021.



Affiches originales



Affiche signée D.E.B. - De Boissière (agence).



Affiche signée Guy-Gérard Noël.



Dessin préparatoire pour affiche.

Falbalas

Fiche technique

Réalisation

Jacques Becker

Scénario

Maurice Aubergé, Jacques Becker et Maurice Griffe

Photographie

Nicolas Hayer

Musique

Jean-Jacques Grünenwald

Montage

Marguerite Renoir

Décors

Max Douy

Costumes

Marcel Rochas

Conseiller artistique

Marcel Rochas

Producteur

André Halley des Fontaines

Directeur de production

Jean Gehret

Production L'Essor Cinématographique Français
Noir et blanc / 1h52 / Format 1:1.37 / mono / France / 1944

Fiche artistique

Raymond Rouleau Philippe Clarence

Micheline Presle Micheline Lafaury

Jean Chevrier Daniel Rousseau

Jeanne Fusier-Gir Paulette

Gabrielle Dorziat Solange

Christiane Barry Lucienne

Françoise Lugagne Anne-Marie

.....

Remerciements à : Ciné Patrimoine Concept (Ghislaine Gracieux), Iconothèque de la Cinémathèque Française (Bertrand Kerael), Revus et corrigés (Eugénie Filho et Marc Moquin), StudioCanal (Juliette Hochart, Céline Defremery, Alexis Goidin), Morgane Flodrops, Valérie Vignaux.

Livret coordonné par Marc Moquin (*Revus & Corrigés*)

DISTRIBUTION LES ACACIAS

<https://www.facebook.com/AcaciasDistribution>

www.acaciasfilms.com



Les Acacias