

24 images

24 iMAGES

Paul Verhoeven La chair dans le sang

Damien Detcheberry

Number 196, September 2020

Sexe | Pour un cinéma subversif

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94250ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Detcheberry, D. (2020). Paul Verhoeven : la chair dans le sang. *24 images*, (196), 52–57.

Paul Verhoeven

La chair dans le sang

PAR DAMIEN DETCHEBERRY



↑ Turkish Delights (1973)

Provocateur, excessif et obsessif, Paul Verhoeven est un des rares cinéastes à avoir travaillé des deux côtés de l'Atlantique sans jamais renoncer à ses outrances.

Non content d'être à l'origine de ce qui est peut-être l'icône sexuelle la plus marquante du cinéma hollywoodien des années 1990 – Sharon Stone dans *Basic Instinct* (1992) – Paul Verhoeven traîne derrière lui un parfum sulfureux de cinéaste n'ayant reculé devant aucun excès dans une filmographie dominée par la Sainte Trinité : sexe, violence et religion. Et s'il faudra attendre le festival de Cannes 2021 pour découvrir son nouveau film, *Benedetta*, adapté du livre de Judith C. Brown *Sœur Benedetta, entre sainte et lesbienne*, on peut aisément imaginer que son sujet – la vie de sœur Benedetta Carlini (Virginie Efira), qui fut jugée et emprisonnée au XVII^e siècle pour homosexualité – s'inscrira naturellement dans l'univers du réalisateur. En d'autres temps, le sujet aurait été taillé sur mesure pour Luis Buñuel... Sous l'œil de Paul Verhoeven, il s'agira, espérons-le, d'un grand retour vers la reconstitution historique d'une époque chère à ce grand amateur de peinture médiévale, trente-cinq ans après ce qui reste probablement son œuvre la plus ambitieuse à ce jour : *La chair et le sang* (1985).

LA TURBULENCE DES FLUIDES

On réduit souvent à tort le cinéma de Paul Verhoeven à sa filmographie américaine, en occultant une première partie de carrière tout aussi singulière aux Pays-Bas, qui s'étend des années 1960 à 1983 (*Le quatrième homme*). S'il est vrai que le cinéaste a su parfaitement s'intégrer au système hollywoodien, comme en témoignent ses succès commerciaux – *Robocop* (1987), *Total Recall* (1990), *Basic Instinct*, *L'Homme sans ombre* (2000) – il y a transposé en grande partie ses obsessions et la démesure de ses années hollandaises.

C'est son deuxième long métrage, *Turkish Délices* (*Turks fruit*, 1973) qui le révèle au grand public en devenant un véritable phénomène aux Pays-Bas, où le film est vu par plus de 3 millions de spectateurs – dans un pays qui compte alors 15 millions d'habitants – et à l'international où le film est nommé aux Oscars dans la catégorie du meilleur film étranger. Cette histoire pourtant banale d'amour fou et de déception amoureuse entre un jeune artiste perdu dans ses fantasmes (Rutger Hauer) et une femme à peine sortie de l'adolescence (Monique van de Ven), reste aujourd'hui un objet fascinant et dérangeant, au mauvais goût pleinement assumé, oscillant entre naïveté appuyée et propositions formelles audacieuses. Il y a du Alex DeLarge (Malcolm McDowell dans *Orange mécanique*, 1971) dans la désinvolture sexuelle de Rutger Hauer, les mêmes techniques de drague agressives et le même charme insolent, et du Gérard Depardieu – celui des *Valseuses* de Bertrand Blier (1974) – dans sa démarche animale et sa nudité effrontée. Si le film s'inscrit résolument dans les années 1970, dans ce grand mouvement cinématographique qui a repoussé les limites de la représentation sexuelle, Paul Verhoeven a choisi son angle : celui d'un naturalisme brut qui verse parfois dans la comédie paillardes et la provocation facile. En d'autres termes, nous sommes déjà ici plus proches de la vulgarité américaine d'un John Waters (*Pink Flamingos*, 1972) que du manifeste esthétique et politique de *Salò ou les 120 journées de Sodome* (Pier Paolo Pasolini, 1975).

De l'intimité du couple dans *Turkish Délices*, rien n'est épargné au spectateur, ni même le sang, le vomi ou les excréments. On retrouvera cet intérêt pour les sécrétions organiques en tous genres aussi bien dans les films européens du cinéaste que dans ses films américains, parfois principalement utilisées comme éléments visuels forts – voir les seaux d'étrons jetés sur Rachel Stein (Carice van Houten) dans *Blackbook* (2006), les fluides visqueux des créatures insectoïdes se mêlant au sang des soldats dans *Starship Troopers* (1997), ou encore les poches de sang projetées sur l'homme invisible pour le rendre apparent dans *L'Homme sans ombre* (2000). Mais elles sont le plus souvent intimement liées au sexe. Le sang que le violeur de Katie Tippel (Monique van de Ven) essuie de son pénis après l'avoir violée, dans le film éponyme réalisé en 1975, fait ainsi écho aux premières minutes de *Basic Instinct*, et aux projections d'hémoglobine provoquées par les multiples coups de couteau que la meurtrière assène à sa victime juste après l'orgasme. Et bien sûr, ce lien est d'autant plus évident dans le bien nommé *La chair et le sang*, comme l'a souligné Yann Calvet : « rarement la bassesse humaine et l'assouvissement des instincts sexuels auront été dépeints avec une telle audace et une telle liberté de ton. Verhoeven balaie avec ce film toutes les valeurs, détruit toute forme d'héroïsme et entraîne le spectateur ébahi dans la fange. [...] Le sang du titre est d'ailleurs partout : dans les blessures des hommes et entre les cuisses des femmes. Jeune, vieille, belle ou laide... Personne n'est épargné par la salissure¹. »

LA CONFUSION DES GENRES

Cette propension à mêler sexe, violence et laideur est une manière de désacraliser le corps qui renvoie à l'intérêt du cinéaste pour l'âge d'or de la peinture néerlandaise. Au XVII^e siècle, ce mouvement pictural a délaissé en partie les représentations religieuses chères aux grands peintres de la Renaissance au profit de représentations plus réalistes, mettant en avant des scènes de la vie paysanne et bohémienne. Dans le premier long métrage du réalisateur, *Business is Business* (1971), qui raconte sous forme de comédie la vie de deux prostituées à Amsterdam, on retrouve par exemple un sous-genre particulièrement prisé de cet âge d'or, auquel se sont adonnés notamment Rembrandt et Vermeer : celui des « Bordeeltjes », des illustrations de scènes de bordels. La prostitution est aussi omniprésente dans *Katie Tippel*, puisqu'elle est le rite de passage incontournable par lequel Katie s'extirpera de son rang de nécessiteuse pour s'élever dans la société amstellodamoise. Elle est surtout le grand non-dit de *Showgirls* (1995), le secret inavoué et inavouable des danseuses qui peuplent Las Vegas, pourtant le temple américain du corps-marchandise.

Cette volonté de montrer à tout prix la vérité triviale des corps est peut-être à l'origine du grand malentendu qui existe auprès du public sur la représentation du sexe chez Paul Verhoeven, en particulier dans sa filmographie américaine : on la croit érotique alors qu'elle ne cherche jamais à séduire. Elle illustre au contraire les rapports de pouvoir et de domination, elle est au mieux un acte par lequel le corps se vend, au pire le symptôme de l'éternelle lutte entre les sexes. Si l'illusion fonctionne encore dans *Basic Instinct*, (1992), c'est parce qu'en bon artisan, le cinéaste s'est plié à l'exercice de style exigé par le studio. En apparence,

↑ Basic Instinct (1992) → Showgirls (1995) → La chair et le sang (1985)





↑ L'entremetteuse, tableau de Johannes Vermeer (1656)

les codes du film noir sont respectés à la lettre – le flic ombrageux et alcoolique, la femme fatale, etc. – mais tout ceci est sublimé par une mise en scène qui pousse les scènes sexuelles à un tel paroxysme que l'intrigue finit par passer au second plan derrière le choc érotique. Dans la célèbre scène du décroisement de jambes, Katherine Trammel (Sharon Stone) dévoile son sexe comme on dégaine une arme dans un film d'Alfred Hitchcock. En un geste, elle anéantit l'assemblée des hommes dans la salle d'interrogatoire, et transforme tous ces inspecteurs en petits garçons jouant aux policiers.

C'est paradoxalement la même démarche qui expliquerait l'échec de *Showgirls* (1995). Débarrassé des contraintes du film de genre, Verhoeven laisse tomber toute pudeur et ne prend même plus la peine de séduire, semblant invectiver le spectateur : « vous voulez voir ? Alors regardez ! » Là où tout le monde attendait un film érotique, clinquant et aguicheur, le cinéaste dévoile le vrai visage de Las Vegas, la laideur derrière le strass. *Showgirls* est extrêmement cohérent entre sa forme et son fond, c'est un film vulgaire sur une ville vulgaire, où la chair est si omniprésente que la recherche du plaisir ne peut qu'aboutir à un amer constat : post coitum animal triste. Passé la première éjaculation de Zack (Kyle MacLachlan), l'excitation retombe, la profusion des corps nus finit par tuer toute sensualité. Pour Emmanuel Burdeau, « *Showgirls* entend à la fois dénoncer l'exploitation par le spectacle du corps féminin et sauver ce corps. Le sauver moins moralement que visuellement : un corps nu est corps nu et il n'est que cela, semble vouloir dire Verhoeven. Tantôt monotone et tantôt beau, tantôt asservi et tantôt libre. Irréfutable en tout cas parce qu'il est l'évidence même. À la limite il n'y a donc rien à en dire ni à en penser². »

Même si leur approche stylistique diffère, il est difficile de ne pas dresser un parallèle entre Paul Verhoeven et Catherine Breillat. On retrouve notamment chez les deux cinéastes la même obsession pour la figure du viol – elle traverse toute l'œuvre de Verhoeven, de *Turkish Délices* jusqu'à *Elle* (2015) – mais aussi la même aversion pour la sentimentalité et le puritanisme. Tous les deux ont également été accusés de pornographie, voire de misogynie³, alors que leur cinéma se caractérise surtout par l'impossibilité de dissocier le corps et l'âme. Ce que Catherine Breillat a justifié en ces termes : « rien n'est sale, sauf le regard que l'on porte sur les choses. Ce qu'on appelle la pornographie, on le fait tout le temps dans la vie avec les gens qu'on aime. Il faut croire que cela est bien plus noble que ce dont témoigne le porno, qui filme le corps sans l'âme, l'animalité sans l'humanité⁴. » Si Catherine Breillat s'est évertuée, en flirtant avec la pornographie de film en film, à immiscer l'âme dans le corps, le travail de Paul Verhoeven a procédé, lui, d'une démarche opposée et complémentaire à la fois, consistant à réintroduire le corps dans l'âme.

1. *Saint Paul Verhoeven, priez pour nous !* Yann Calvet dans *Revue Eclipses* n° 42, Paul Verhoeven : La chair et le sens, p. 50.
2. *À l'œil nu, Entretien avec Emmanuel Burdeau, Paul Verhoeven et Emmanuel Burdeau*, éditions Capricci.
3. *Un exercice soporifique*, Martin Bilodeau, critique de *Anatomie de l'enfer* de Catherine Breillat, *Le Devoir*, 16 avril 2005.
4. Catherine Breillat : « *Le sexe ne salit pas les femmes, il les transcende* », entretien avec Marie-Claude Martin pour *Le Temps*, 30 janvier 1999.