

Actualité vive de l'histoire

The Black Book, réalisé par Paul Verhoeven.

Belgique-Hollande-Allemagne-Angleterre, 145 minutes, 2006

Guillaume Lafleur

Numéro 218, janvier–février 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10252ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafleur, G. (2008). Actualité vive de l'histoire / *The Black Book*, réalisé par Paul Verhoeven. Belgique-Hollande-Allemagne-Angleterre, 145 minutes, 2006. *Spirale*, (218), 10–12.

Parce que l'étrange est présenté ici comme venant du quotidien. De petites voix à l'intérieur de nous, remplies de mots qui nous dévoilent aux autres au-delà de l'intime, qui crient alors qu'on reste embourbé là, invisible et lent: « *Je me / sauve au ralenti / quotidiennement* », à peine audible. Et pourtant, « *où que j'aïlle je ne / suis jamais seule jamais* ». Voilà comment l'angoisse se communique, nous sommes pris là, devant l'œuvre, à râler sans que ça s'entende de très loin, en trouvant tout de même la force de refuser l'association aux autres, condamnés seuls, paralysés dans la crainte des autres.

Les gens que l'on croise, ceux que l'on ne connaît pas, sont ceux dont on devrait se méfier. Ils bousculent, et courent, et souvent nous frôlent. Alors, la

protection échoue à ne pas laisser s'échapper un petit bout de nos pensées ou de nos peurs. « *je m'attends au pire [...] j'/ emmène mon parapluie par / tout où je vais sur la rue / dans les fêtes je suis im / perméable à l'abri de vous.* » Les autres prennent toutes sortes de formes et de voix et ils nous terrifient. Nous savons qu'ils viendront nous arracher le reste de nos regards sur le monde entier, celui contre lequel nous luttons chaque matin, à chaque réveil, à chaque pas; comme si mettre de la distance entre notre corps et le monde allait nous sauver du quotidien, sauver notre peau.

Peau ou pas

D'ailleurs, dans l'œuvre de Julie Doucet, le corps n'a pas de peau, ou alors il en a plusieurs. Des peaux su-

perposées les unes aux autres comme autant de masques. Si certaines d'entre elles sont percées, il en restera toujours d'autres. Le corps est ainsi impossible à toucher dans son entièreté; il peut être graffigné, morcelé, mais en nul endroit il n'est affaibli par des caresses, des paroles d'encouragement ou de ces sentiments entiers qui laissent passer trop de nous. La distanciation, vecteur de ces petites passoires de peaux, assure à l'intimité une protection, tout en la projetant sur les murs, appel désespéré aux autres corps faméliques — visiteurs de l'œuvre — à s'associer à l'état d'angoisse dans lequel les autres nous plongent, pour permettre une collectivité même dans l'imperméabilité.

Le corps se retrouve donc bouclier, il est brandi entre notre intimité et le

monde pour assurer que rien ne nous touche, que rien ne prenne dans les tripes de manière à ce que tout devienne embrouillé et qu'on finisse par être seul, vraiment. Voilà pourquoi il y a les voix, les autres et les pas; les parapluies, les couteaux et le souffle. Sinon, avancer serait insupportable. Voilà pourquoi le lecteur-spectateur se surprend à toujours lire attentivement, sans oser lire au complet. Il serait trop facile d'appartenir, sans le vouloir, à ce « nous » qu'il connaît déjà trop bien. Et pourtant, la pièce franchie, un seul mot qui s'accroche à la paupière et il est déjà trop tard. Le lecteur-spectateur appartient à l'œuvre comme il tente de s'en détacher. Quinze tentacules à la voix brisée, déjà bien vivantes à l'intérieur de chacun de nous. ●

CINÉMA

Actualité vive de l'histoire

THE BLACK BOOK de Paul Verhoeven

Belgique-Hollande-Allemagne-Angleterre, 145 minutes, 2006.

par GUILLAUME LAFLEUR

Il peut paraître étonnant que l'exemple du cinéma de Paul Verhoeven, à la lumière de son récent *The Black Book* puisse aider à comprendre quel type de discours peut sous-tendre l'inscription géopolitique d'un film. Dans cette perspective, il faut tenter de briser un préjugé durable à l'égard de ce réalisateur. Selon l'adage, le cinéaste serait à placer au premier rang de ces créateurs « cyniques », catégorie sélecte de metteurs en scène brillants qui n'ont pas foi dans les images qu'ils produisent et qui, dans le même mouvement, inscrivent leurs œuvres au sein d'un système mercantile par excellence (Hollywood). Si l'on pousse l'argument à son terme, on opposera donc la figure du cinéaste cynique à celle du cinéaste faisant corps avec les images qu'il crée, sans recul, et qui viendra nourrir de ses bonnes intentions le moulin à fantômes

des hautes collines de la métropole californienne (l'archétype, évidemment contestable, en serait Spielberg).

Le visionnement de *The Black Book* devrait aider à réviser cette idée, d'autant plus qu'en principe, il s'agit d'un film qui semble faire retour sur le parcours du cinéaste, et s'avance masqué par le fait même. Rappelons qu'il est entendu généralement que le cinéma de Verhoeven est divisé en deux périodes : des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980, le cinéaste œuvre chez lui (période hollandaise) puis, de *Robocop* à *Hollow Man*, il travaille au service des majors américains. Un tel parcours tend à nourrir le vieux binarisme Europe / Amérique cher à la planète cinéophile, en même temps qu'il semble, si on le met à l'épreuve de l'analyse, faire se retourner la vieille opposition. Par exemple, si on regarde le projet de

The 4th Men (1983), dernière œuvre du cinéaste avant son départ aux États-Unis, on constate que les moyens utilisés et le souci d'une mise en scène du suspense (qui inclut une référence explicite à *Psycho*) traduisent la tentative d'une relecture des références classiques du cinéma issu du système hollywoodien des années 1950, tout en mettant au point une figure de la femme criminelle et agressive que Verhoeven développera par la suite.

La pluie de critiques favorables pour son récent film semble participer du vieux protectionnisme cinéophile (encore vigoureux en Amérique du Nord) qui n'aime rien tant que de savoir un cinéaste de retour chez lui et dont l'identité n'est pas complexe, métissée par l'aléa des rencontres et la singularité des projets. Bref, *The Black Book* constitue un retour sur le droit chemin, ce qui a d'ailleurs permis

au cinéaste de représenter la Hollande au dernier Festival de Venise. Or, que nous raconte le film? Précisément l'histoire d'une jeune femme juive (Carice Van Houten) qui renonce à son identité pendant l'occupation allemande en Hollande et qui, lorsqu'elle devra la recouvrer, se sentira perdue. Si le film propose le parcours d'une résistante, il en souligne aussi les impasses, les lignes de fuite.

Pareille problématique implique un virulent réquisitoire contre une lecture hégémonique du récit de la libération en Hollande, cela est indéniable (l'armée canadienne, dans le rôle du libérateur en prend d'ailleurs pour son grade). Le sentiment de perte de l'héroïne va à l'encontre de l'idée d'une quelconque libération. Autrement dit, lorsque le mal est fait, il n'y a pas de retour possible à l'ordre des choses. Mais encore : le récit de l'après-

guerre qui sera forgé en départageant vainqueurs et vaincus s'avère une construction. Semblable posture pour une œuvre de cinéma qui aborde une période trouble encore proche de nous s'expose au danger du révisionnisme. Or, le film ne cherche pas à faire l'impasse sur l'horreur de la Deuxième Guerre mondiale : bien qu'un chef nazi, tel le personnage du général Muntze (incarné par Sebastian Koch, vu dans *La vie des autres*), puisse s'affirmer comme un être en rupture de ban avec l'idéologie de son parti, le programme fasciste demeure une abomination sans nom. Mais il est incarné dans l'opacité du mouvement de la vie qui ne saurait s'embarrasser d'un récit idéologique simple, comme celui voulu pour la reconstruction d'après-guerre. Comme le cinéaste le dit lui-même, le « politiquement correct n'a jamais été mon affaire » (*Cahiers du cinéma*, décembre 2006). C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre l'amour que porte Muntze à l'héroïne juive et sur lequel nous allons revenir.

Détours (USA)

On chercherait en vain des trajectoires linéaires et simplifiées dans ce film au traitement clair-obscur. De la fuite en avant à la résistance, le parcours de l'héroïne est marqué par les ruptures et les métamorphoses. Plusieurs hommes traversent sa vie et viennent souligner ses changements de noms et d'identité. Ainsi, du nom du père (Stein), on passe à celui de son nom néerlandais dans la résistance (Ellis de Vries) par lequel elle établit des liens avec les nazis en place à La Haye. Vient ensuite le nom qu'elle adopte pour sa nouvelle vie en Israël après la guerre (Rachel Rosenthal) dans un kibboutz portant le nom de son père, celui-ci ayant été tué par les nazis, ainsi que toute sa famille. Le film s'amorce et se termine en Israël, cette terre d'origine où Rachel fonde famille, sans pour autant perdre de vue ses autres vies...

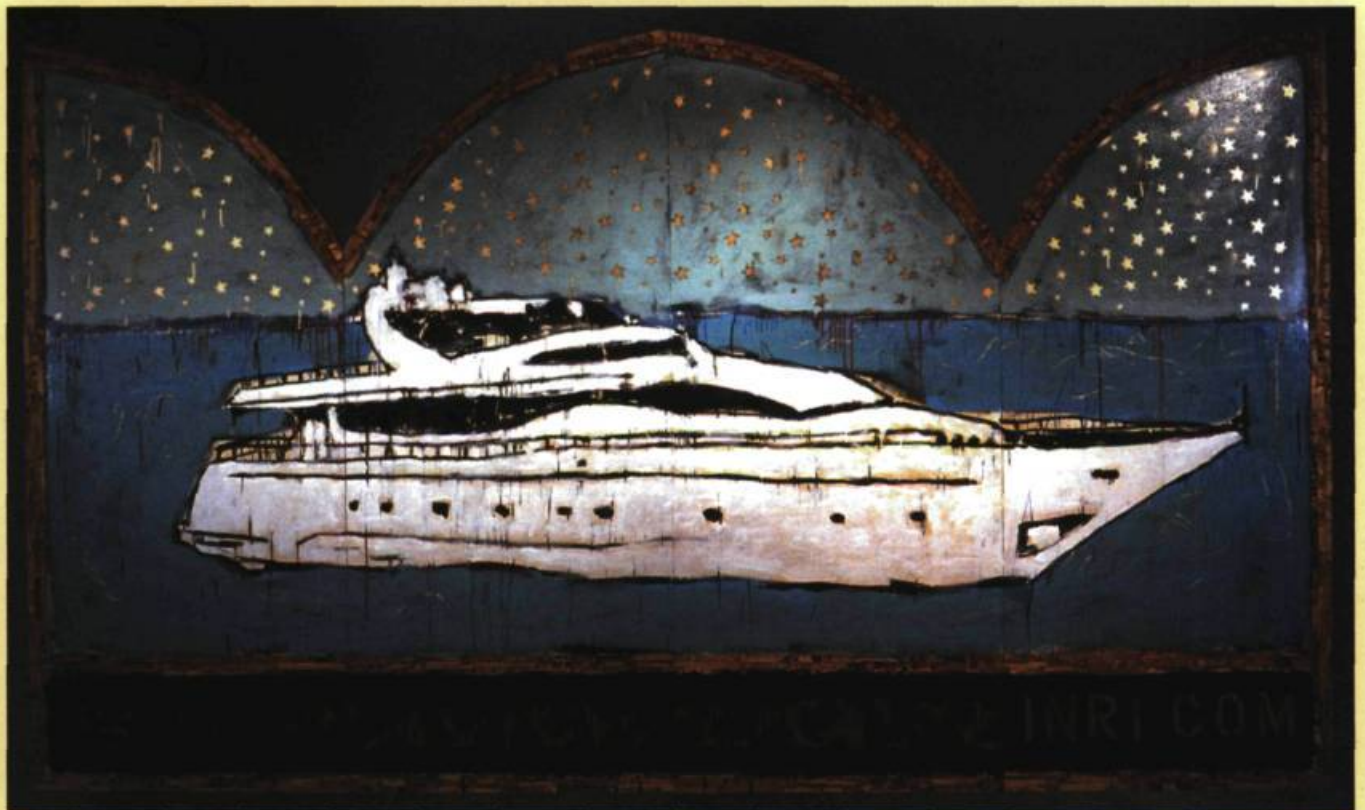
Attardons-nous un instant à l'amorce du film. L'une des œuvres de Verhoeven réalisée avant la période

américaine se déroule à la même époque que *The Black Book* (*The Soldier's of Orange*, 1977), laissant ainsi percevoir que le propos est repris là où il avait été laissé. C'est l'une des malices du film. En fait, il apparaît que *The Black Book* n'est pas l'œuvre du retour en Europe, mais un film sur l'Amérique depuis l'Europe. La référence américaine ressort dès les premières séquences du film qui s'apparente à une suite improbable d'*Exodus* (1960), le film d'Otto Preminger avec l'hitchcockienne Eva Marie-Saint, relatant les conditions troubles ayant mené à la création de l'État d'Israël. Cette référence implicite est essentielle (outre le cadre géopolitique, elle passe par le type d'échelle de plans, une économie de coupes, les grands angles et le style des vêtements et objets qui rappellent l'époque de la création d'*Exodus*), car elle nous permet de saisir les visées politiques d'un cinéaste en dialogue apparent avec le classicisme des années 1950.

La référence à un type de cinéma politique classique américain n'est qu'un

des axes par lesquels nous pouvons associer *The Black Book* à l'horizon culturel américain. De manière encore plus subtile, ce dernier joue également un rôle de premier plan dans l'imaginaire fantasmatique de l'héroïne. La duplicité identitaire de Rachel en était tributaire lorsqu'elle vivait en Hollande : avant la guerre, elle menait une carrière de chanteuse en interprétant des mélodies populaires américaines dans leurs versions originales. Ensuite, lorsqu'elle entre dans la résistance, elle se teint en blonde, et à titre d'agent double, elle chante *Lola* pour les nazis. Pourtant, la référence ne serait pas Marlene Dietrich dans son cas, mais plutôt Jean Harlow, icône américaine du *glamour* féminin dont les poses évoquent celles de la star de *L'ange bleu* (*Der Blaue Engel* de Von Sternberg). En ce sens, Ellis de Vries induit déjà une relecture américaine du phénomène Marlene (jamais nommée à dessein : les références vont plutôt à Harlow ou à Garbo). Cette méthode scénaristique qui consiste à se dessaisir des références évidentes sert l'argument ►

Carlos Ste-Marie, *Yacht*, série *Dans mon temps*, galerie de l'Université Laval, Québec, (240 x 360 cm), 2002. Collection Société du Port de Québec
Photo : Stéphane Lalonde



essentiel du film où l'assignation d'une place et d'un rôle donné est flouée par le destin et les actes des protagonistes que l'on nous présente.

Il n'est certes pas innocent que l'horizon américain ne joue qu'à titre de référent, confiné au non-dit ou tout simplement contourné. En fait, ce non-dit est politiquement explosif. C'est le spectre idéologique qui rôde

Preminger dans une œuvre de 1974 (*Rosebud*), le terrorisme trouvera sa redéfinition dans le conflit israélo-palestinien à venir.

Par conséquent, le film de Verhoeven affiche sans ambages la portée politique de son propos. Dans ce contexte, la référence à l'âge d'or hollywoodien sert le contraire d'un culte, ou d'une fétichisation des icô-

ner le problème : non seulement Rachel s'est-elle teint les cheveux en blond, mais également les poils pubiens. Müntze découvre le subterfuge (« perfectionniste ! » s'exclame-t-il) et paradoxalement le maquillage outré de la Mata-Hari n'aura fait que renforcer son attirance. Ici, l'art du maquillage et les forces antagonistes de la subjectivité se soutiennent l'un l'autre. Il en ressort que la question

vraie parenté avec Hitchcock : il s'agit de visions du féminin. *Vertigo* (Hitchcock, 1958) s'articulait déjà autour de ce point de vue.

Aller-retour (Israël)

The Black Book dessine un horizon géopolitique selon une ligne narrative directe allant de l'Europe (Hollande) à Israël, soutenue par la présence fantôme américaine. C'est dans ce cadre qu'au début du film nous est exposé le complexe identitaire de l'héroïne : une femme visite un kibboutz en compagnie d'autres touristes qui descendent d'un bus (portant le judicieux intitulé « Holy Tours »), elle passe devant une école et y reconnaît l'enseignante qu'elle interpelle à sa fenêtre. « *Ellis de Vries !* », dit-elle. L'autre lui dit qu'elle se nommait ainsi naguère, puis elle lui apprend qu'elle est juive. L'amie est interloquée. Les deux femmes se promettent de rester en contact et la touriste de passage reprend le bus, tandis que le guide touristique annonce au micro que le groupe s'achemine maintenant vers Capharnaüm, « là où le Christ a réalisé son premier miracle ». Un plan montre ensuite Ellis / Rachel assise sur les rives du lac de Galilée, seule et en proie au désarroi. Le spectateur peut comprendre déjà que cette séquence de 1956 représente un état de la colonisation après la création d'Israël, alors que le désordre concourant à sa création quelques années plus tôt n'a pas été surmonté.

Les séquences en Israël ouvrent et bouclent le film. Dans un premier temps, la protagoniste est ramenée vers son passé, comme si la présence sur cette terre ancienne où son peuple prend maintenant racine offrait la possibilité de poser un regard rétrospectif sur son propre parcours. Mais la fin, admirable, installe un trouble que peu de films parviennent à susciter chez le spectateur qui se voit soudain ramené à la réalité présente où Israël serait l'un des sismographe du monde tel qu'il va.

Dans la dernière séquence, Rachel est sortie de ses rêveries par les appels de son mari accompagné de leur jeune fils, qu'il hisse bientôt sur ses épaules. À peine de retour au kibboutz, des bombes explosent près d'eux et nous voyons en plongée éloignée le tableau d'une guerre qui n'en finit plus. Verhoeven fait partie de ces cinéastes qui croient à la puissance du spectaculaire et des images pour nous exposer que la guerre a bien lieu. Semblable conviction à contre-courant des tendances actuelles peut être salutaire. 🌐

Cette manière de valoriser le corps et le maquillage de l'héroïne place Verhoeven assez proche d'un De Palma, comme s'est régulièrement le cas depuis *The 4th men*, sans qu'il partage pour autant sa fascination pour les emportées par leurs élans narcissiques, dans une représentation où la mise en scène de la beauté ou de situations érotiques est dépourvue d'un discours critique sur ses ressorts sociaux...

et hante l'ensemble du film, tout en attestant son actualité. L'armée canadienne, traditionnellement considérée pour son héroïsme ayant concouru à la libération de la Hollande, est exposée maintenant aux légitimes mises en cause de ses décisions hâtives, révélatrices d'une méconnaissance du cadre géopolitique dans lequel elle intervient. Déjà pointe le désir du cinéaste de souligner l'actualité du film, où les forces en place jouent le rôle attendu de second violon, avec un vague désintérêt technocratique. En effet, vers la fin du film, le général Müntze sera dénoncé par son supérieur, qui a marchandé sa grâce auprès des Alliés. Bien que cette situation paraisse démentielle, elle est basée sur des faits réels dont s'inspirent Paul Verhoeven et son scénariste. Une séquence significative montre l'ancien supérieur en train de convaincre aisément le représentant de l'armée canadienne d'infliger à Müntze la peine de mort, décrétée par les nazis avant la libération pour négociations avec l'ennemi !

Mais l'actualité du film va encore plus loin. Par exemple, il est frappant de constater que le terme « terrorisme » était en vigueur lors de la Seconde Guerre mondiale, dans le langage militaire allemand. Cependant, il désignait alors les forces de résistance. Par quel mouvement sourd de l'histoire le sens de ce mot a-t-il évolué à ce point en moins de cinquante ans ? Si le film ne cherche pas à répondre directement à cette question, il est clair que l'évocation du contexte géopolitique de l'après-guerre y est désignée : de même que le montrait déjà

nes telles qu'on les voit chez De Palma (*The Black Dahlia*), ou de manière plus simple dans les films de Curtis Hanson (l'adoration d'un manteau *vintage* ayant appartenu à Marilyn dans *Wonder Boys*, 2000) ou encore de Cameron Crowe (la référence insistante aux comédies sentimentales de Wilder, de *Sabrina* à *The Apartment*, dans ses derniers films).

La subordination d'Hollywood au politique concerne notre monde. L'aspect référencé n'est pas essentiel à la compréhension du film, puisqu'il sert d'abord le fond d'un propos : l'auteur montre de façon implacable qu'il n'a que faire de la « posthistoire », où tout ne serait que reprise de codes culturels établis et aimés. C'est ainsi que la représentation d'Ellis de Vries ne vise pas à faire voir une icône de la beauté, mais plutôt à provoquer des situations dramatiques fortes, où la relation de l'identité à la chair est exposée dans son ambiguïté problématique.

Enjeux de l'icône féminine

Un questionnement s'impose alors sur les ressorts et les raisons du primat accordé à la beauté des corps dans l'histoire de l'érotisme au cinéma. En quoi la nudité d'un corps qui correspond aux canons culturels et à la construction des fantasmes doxiques d'une société peut-elle nous renseigner sur l'être qui se cache sous une belle enveloppe ? Verhoeven n'hésite pas à aborder à cette question dans une scène où l'espionne se retrouve au lit avec un général fasciste. Un détail comique vient souli-

de la judéité révélée ne peut faire figure d'argument. Un tel constat impose un moment de violence où, après la démythification avérée du maquillage, Ellis dévoile ses seins à Müntze : « *Ça, est-ce que c'est juif ?* », dit-elle abruptement. Après cette séquence, il apparaît évident que la référence à la judéité n'explique pas complètement le jeu complexe entre la diversité des noms de l'héroïne : d'ailleurs, dès les premières séquences du film, Rachel proclame son agnosticisme.

Cette manière de valoriser le corps et le maquillage de l'héroïne place Verhoeven assez proche d'un De Palma, comme c'est régulièrement le cas depuis *The 4th Men*, sans qu'il partage pour autant sa fascination pour les femmes emportées par leurs élans narcissiques, dans une représentation où la mise en scène de la beauté ou de situations érotiques est dépourvue d'un discours critique sur ses ressorts sociaux (voir à ce sujet les premières séquences de *Dressed to Kill*, 1980, et *Femme Fatale*, 2002). En somme, si De Palma nous expose son savoir quant à la représentation classique des femmes depuis Hitchcock, il reste en butte face au produit et à l'effet de ses images, sans égard pour la portée politique qu'elles induisent. Chez lui, les protagonistes féminines sont des victimes (*Pulsions*), des malades meurtrières ou névrotiques (*The Black Dahlia*) ou encore un ouvrier à fantasmes inspiré de l'imagerie de la mode (*Femme fatale*). Tout le discours sexuel qui s'y retrouve restera profondément attaché à cet état de choses, animant le fond puritain qui signe sa