

COMMENT SURVIVRE

LA CHAIR ^{ET} LE SANG

PAR OLIVIER PÈRE

AVEC LA COLLABORATION DE FRANÇOIS COGNARD
(POUR LE CAHIER DE PHOTOGRAPHIES DE TOURNAGE ET L'ENTRETIEN)

PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS - REPRODUCTION INTERDITE

L'auteur remercie

Saïd Ben Saïd
Masha Kondakova

Carlotta Films remercie

Olivier Père
François Cognard

© 2022 CARLOTTA FILMS. Tous droits réservés.
Conception graphique © 2022 L'ÉTOILE GRAPHIQUE.

Crédits photographiques
FLESH + BLOOD © 1985 ORION PICTURES CORPORATION. Tous droits réservés.

Cahier de photographies de tournage
© FRANÇOIS COGNARD. Tous droits réservés.

Starfix n° 29, octobre 1985, dossier *La Chair et le Sang*. Pages reproduites avec l'aimable autorisation de François Cognard.

Toute reproduction intégrale ou partielle de l'ouvrage, par quelque procédé que ce soit, est strictement interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur. Les erreurs ou omissions involontaires qui auraient pu subsister dans ce livre, malgré les soins et les contrôles, ne sauraient engager la responsabilité de l'éditeur.

Nous adressons nos sincères excuses aux détenteurs de copyrights qui, malgré nos efforts, auraient été involontairement oubliés. Nous rectifierons ces éventuelles erreurs lors de la prochaine édition de cet ouvrage, dans la mesure où elles nous auront été signalées.

Les propos tenus dans ce livre n'engagent que la responsabilité des personnes les exprimant et ne reflètent en aucun cas les opinions et points de vue de Metro Goldwyn Mayer Studios Inc., Park Circus Ltd., Carlotta Films et/ou de leurs filiales et/ou de leurs employés.

Ne peut être vendu séparément. Utilisation à but promotionnel uniquement.

**LES FILMS DE PAUL VERHOEVEN
ABOLISSENT LES FRONTIÈRES
QUI SÉPARENT LE CORPS DE
L'ESPRIT, LE RÉEL DE L'IMAGINAIRE,
TRAVERSÉS PAR DES THÉMATIQUES
PERSONNELLES, DES OBSESSIONS
ET DES MOTIFS PUREMENT VISUELS
QUI SONT LA MARQUE DES GRANDS
CRÉATEURS DU CINÉMA.**

OLIVIER PÈRE

PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS - REPRODUCTION INTERDITE

| | | |
|--|--|-----------------|
| | PRÉFACE | PAGE 08 |
| 1. PAUL VERHOEVEN, AU PLUS PRÈS DE L'HUMAIN | | PAGE 13 |
| 2. CONTRE HOLLYWOOD, TOUT CONTRE | | PAGE 35 |
| | INFLUENCES CINÉMATOGRAPHIQUES | PAGE 37 |
| | WESTERN | PAGE 42 |
| 3. LEÇONS DE SURVIE | | PAGE 47 |
| | ENFANCE | PAGE 49 |
| | FÉMINITÉ | PAGE 52 |
| | GUERRE | PAGE 58 |
| | PESTE | PAGE 62 |
| 4. RÊVER L'HISTOIRE | | PAGE 83 |
| 5. VIOLENCES ET PASSIONS | | PAGE 91 |
| | RELIGION | PAGE 93 |
| | ÉROTISME | PAGE 97 |
| | VIOLENCE | PAGE 102 |
| 6. LE MOYEN ÂGE DES POSSIBLES | | PAGE 123 |
| | TRIANGLE | PAGE 125 |
| | UTOPIE | PAGE 128 |
| 7. LES VISAGES DE L'AMBIGÜITÉ | | PAGE 135 |
| | RITGER HAUER, HÉROS ET SALAUD | PAGE 137 |
| | JENNIFER JASON LEIGH, ANGE ET DÉMON | PAGE 141 |
| 8. UN CHÂTEAU EN ENFER | | PAGE 147 |
| | ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS COGNARD | |
| | BIBLIOGRAPHIE | PAGE 156 |
| | CAHIERS DE PHOTOGRAPHIES : VOIR PAGES 66 ET 108 | |



**PAUL
VERHOEVEN,
AU PLUS PRÈS
DE L'HUMAIN**

PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS - REPRODUCTION INTERDITE

Paul Verhoeven est né le 18 juillet 1938 à Amsterdam, mais il a passé l'essentiel de sa jeunesse à La Haye, siège du gouvernement des Pays-Bas, où il est retourné vivre aujourd'hui. Son père est proviseur dans une école primaire, sa mère est femme au foyer. Il est fils unique. Enfant pendant la Seconde Guerre mondiale, il est profondément marqué par les bombardements anglais qui prennent pour cible les rampes de lancement de roquettes V2 situées à un kilomètre et demi du quartier où il habitait avec ses parents. Verhoeven assiste à l'âge de cinq ans au spectacle traumatisant de maisons en ruine et de cadavres dans les rues. Ces tableaux de mort, de destruction et de désolation se retrouveront dans plusieurs de ses films consacrés à la guerre, à commencer par *Soldier of Orange* qui évoque l'invasion puis l'occupation nazie du royaume des Pays-Bas entre mai 1940 et mai 1945, mais aussi *La Chair et le Sang* et *Starship Troopers*. Ces trois films accordent une importance croissante aux scènes d'action, mais n'oublie jamais de montrer les conséquences meurtrières des explosions et des combats, en insistant sur des détails de corps mutilés ou de charniers.

Verhoeven étudie les mathématiques à l'université de Leyde entre 1956 et 1964. Élève doué et passionné, il comprend pourtant assez vite que son horizon d'épanouissement créatif se situe dans une autre discipline. Lorsqu'il était étudiant, Verhoeven avait déjà réalisé plusieurs courts-métrages amateurs primés dans des festivals. Mais sa vocation de cinéaste naît véritablement durant son service militaire, qu'il effectue dans le département audiovisuel de la marine néerlandaise. Pendant les deux années qu'il passe sous les drapeaux, Verhoeven a l'occasion de tourner un documentaire promotionnel de vingt minutes, *L'Infanterie de Marine*, en 1965. Cette expérience se révèle extrêmement formatrice et le cinéaste confiera plus tard qu'il a beaucoup appris grâce à ce film, au point qu'il s'en souviendra pour tourner les scènes de troupes et de batailles de *Starship Troopers*.

De retour à la vie civile, Verhoeven réalise un autre documentaire qui fait couler beaucoup d'encre au moment de sa diffusion télévisée en 1968. Il s'agit d'un portrait d'Anton Mussert, chef du mouvement national-socialiste des Pays-Bas à la tête du gouvernement collaborationniste durant l'occupation allemande, fusillé à la libération en 1946. Le documentaire suscite de vives polémiques car il donne la parole à d'anciens SS, qui s'expriment pour la première fois à la télévision néerlandaise.

C'est le petit écran qui offre à Paul Verhoeven son premier triomphe aux Pays-Bas, et lance sa carrière de cinéaste. La série télévisée *Floris*, diffusée en 1969, narre les aventures d'un chevalier en exil dans le Moyen Âge flamand, en lutte contre

un cruel seigneur. Les douze épisodes de trente minutes de *Floris*, destinés à un public enfantin et familial, rencontrent un succès sans précédent. La série jouit d'un budget important pour la télévision néerlandaise de l'époque, et abandonne pour la première fois les plateaux de tournage au profit de décors naturels, à la manière d'un film de cinéma. *Floris* permet à Paul Verhoeven de nouer deux relations décisives. D'abord avec Gerard Soeteman, historien de formation qui fait ici ses débuts de scénariste et va par la suite écrire tous les films néerlandais de Verhoeven sans exception. Puis avec un autre débutant, Rutger Hauer, jeune comédien natif de la province d'Utrecht, qui incarne le bondissant Floris, cousin flamand d'Ivanhoé ou Robin des Bois. Ce rôle va transformer Hauer en immense vedette aux Pays-Bas du jour au lendemain. L'acteur deviendra l'alter ego cinématographique de Verhoeven tout au long de sa période néerlandaise, jusqu'à *La Chair et le Sang* qui marquera leur rupture professionnelle. *Floris* va sceller la rencontre entre Verhoeven, Soeteman et Hauer, destinés à travailler de nombreuses fois ensemble. C'est donc sous les meilleurs auspices d'aventures médiévales que va débiter cette collaboration triangulaire, qui s'achèvera en 1985 dans le bruit et la fureur avec un autre récit se déroulant au Moyen Âge.

Pour son passage du petit au grand écran, Paul Verhoeven envisage d'adapter le roman de Jan Wolkers, *Turks Fruit*. Mais le producteur Rob Houwer, qui vient d'Allemagne où il a notamment travaillé avec Hans-Jürgen Syberberg, Volker Schlöndorff et Peter Fleischmann, propose au jeune réalisateur de s'atteler à un projet moins ambitieux et provocateur pour son premier long-métrage. Il lui parle d'une comédie tirée d'un livre d'Albert Mol sur la prostitution dans le quartier rouge d'Amsterdam. Verhoeven et Soeteman acceptent à contrecœur. Houwer leur a promis de produire ensuite le film de leur choix en cas de réussite commerciale.

Qu'est-ce que je vois ? est également connu sous le titre international *Business Is Business*. Il relate l'amitié entre deux prostituées aux caractères opposés, leurs histoires d'amour et leurs relations avec des clients dont elles assouvissent les fantasmes les plus étranges. L'une, indépendante, possède le sens des affaires, tandis que l'autre, sentimentale, voudrait échapper aux griffes de son proxénète et mener une vie rangée. Verhoeven ne connaît rien au monde des prostituées et procède à un travail approfondi d'enquête sur le sujet, en interrogeant de nombreuses filles. Cette méthode sera désormais la sienne à chaque fois qu'il aborde un nouveau projet de film. Il s'agit de se documenter et de procéder à des recherches anthropologiques, pour ne pas étouffer l'imagination mais au contraire la libérer de l'emprise du réel. Verhoeven ne procède pas d'une autre manière lorsqu'il s'attache à décrire des périodes historiques comme la Seconde Guerre

mondiale dans *Soldier of Orange* (*Soldaat van Oranje*) ou le Moyen Âge tardif dans *La Chair et le Sang*. Il accumule les détails hyperréalistes et triviaux pour procurer au spectateur un sentiment de vérité, tout en se réservant une licence poétique et un droit à l'anachronisme qui atteindront dans *La Chair et le Sang* des proportions phénoménales.

Débiter sa carrière cinématographique par un film qui s'intitule *Qu'est-ce que je vois ?*, c'est déjà tout un programme et l'énonciation d'un véritable projet de cinéaste. L'obsession de la monstration anime tout le cinéma de Verhoeven. En opposition avec l'idée répandue que l'art de la mise en scène repose sur la suggestion, la litote, le hors-champ, le glissement ou la substitution d'une image par une autre, Verhoeven assume la frontalité et la brutalité de ses films. Il veut tout voir, et tout donner à voir, sans recours au symbolisme. On ne compte plus dans l'œuvre de Verhoeven les occurrences de scènes de nudité, de copulation mais aussi de miction et de défécation, soit la représentation d'une sphère de l'intimité physique et organique que des siècles de culture occidentale ont conduit à l'anoblissement (le nu féminin en peinture) ou à l'invisibilité. Verhoeven inverse cette tendance pour montrer le corps humain sans tabou, à la fois dans sa beauté et sa banalité. Il n'y a pourtant rien de gratuit dans ce goût de l'exhibitionnisme, qui s'accompagne toujours d'une signification dramatique ou psychologique. Ainsi dans *Soldier of Orange*, la mort d'un jeune Néerlandais converti au nazisme, surpris sur la fosse d'aisances par l'explosion d'une grenade, se révèle la conséquence directe de la déchéance morale du personnage, qui venait de refuser un morceau de pain à un enfant affamé. Cette volonté de décrire la réalité telle qu'elle est, jusque dans ses aspects sordides ou répugnants, en lui accordant un supplément originel et fantastique, rattache Verhoeven d'un naturalisme à la Zola, enrichi d'une outrance satirique toute flamande, sans peur du grotesque. Le cinéma de Verhoeven répond ainsi à la définition du naturalisme selon Gilles Deleuze. Verhoeven crée des images pulsions. Ces pulsions sont généralement simples, liées au sexe, à la survie, au pouvoir ou à l'avidité. Elles sont inséparables des comportements pervers qu'elles produisent : sadisme, sadomasochisme, voyeurisme, folie homicide.

« *Wat Zien Ik ?* » se traduit littéralement par « *Qu'est-ce que je vois ?* », mais c'est aussi une locution qui exprime dans l'argot d'Amsterdam la surprise et la désapprobation : « *Qu'est-ce que c'est que ce bordel ?* ».

Le film est à l'image de son titre : vitupérant, énergique et vulgaire. Il mêle à un scénario linéaire une succession de saynètes qui montrent les rendez-vous tarifés de sa protagoniste principale avec des clients aux manies ridicules ou bizarres.

Verhoeven en profite pour glisser des hommages à *Belle de jour* de Luis Buñuel, un de ses cinéastes préférés. *Qu'est-ce que je vois ?* n'est certes pas le film dont Verhoeven peut se montrer le plus fier, mais il possède déjà, en mineur, les qualités de ses films suivants. Il inaugure également une longue série de personnages féminins puissants et libres, capables de s'opposer à différents aspects de la domination masculine, qu'elle soit sexuelle ou économique.

Le succès colossal de *Qu'est-ce que je vois ?* au box-office néerlandais permet à Rob Houwer de respecter ses engagements auprès de Verhoeven et Soeteman. Les trois hommes entreprennent l'adaptation du roman partiellement autobiographique de Jan Wolkers, *Turks Fruit*, édité en France par Belfont sous le titre *Les Délices de Turquie*. Ce récit sulfureux d'amour fou, de sexe et de mort avait obtenu un énorme succès lors de sa parution aux Pays-Bas en 1969. Dans la mouvance hippie et libertaire, le romancier, également artiste plasticien, y dynamitait les conventions bourgeoises d'une société protestante et puritaine. Le film de Verhoeven n'édulcore en rien le contenu sexuel et provocateur du livre. *Turkish Délices* se présente comme une version trash de *Love Story*, le mélo sirupeux d'Arthur Hiller. Au début des années 1970, plusieurs grands films s'attaquent aux tabous liés à la représentation de la mort, de la violence, du sexe, du corps humain. Deux ans après *Orange mécanique* de Stanley Kubrick et *Les Chiens de paille* de Sam Peckinpah, la même année que *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri et un an avant *Sweet Movie* de Dušan Makavejev et *Les Valseuses* de Bertrand Blier, pour ne citer que les titres les plus fameux, *Turkish Délices* constitue la contribution néerlandaise à cette généalogie de films qui solde l'héritage de Mai 68 et teinte la libération sexuelle d'un profond pessimisme. L'idéal révolutionnaire s'est délité sous l'action du repli individualiste et du conformisme social. Eric est un sculpteur bohème vaguement phallocrate qui vit selon son bon plaisir, au mépris de la moindre entrave. Olga est une jeune femme libérée issue d'un milieu petit-bourgeois. Leur liaison passionnelle connaît plusieurs incidents de parcours. Ils se marient contre l'avis des parents d'Olga, se séparent puis se retrouvent des années plus tard, alors qu'Olga ressent les premiers symptômes de la tumeur au cerveau qui va l'emporter. À partir d'un sujet mélodramatique, Verhoeven tourne le dos à l'idée de romantisme pour filmer frontalement la vie d'un jeune couple moderne, et à travers elle l'exaltation des sens et des sentiments. Le cinéaste pousse l'hyperréalisme dans ses ultimes retranchements et s'attarde sur tout ce que le corps peut produire et rejeter comme fluides et matières, mais aussi sur les détritiques engendrés par la société de consommation, à l'image de cette vaste décharge publique où Eric vient chercher les déchets qu'il transformera en œuvres d'art. Le film se conclut sur le plan d'un camion poubelle qui broie une

perruque rousse, celle que portait Olga à l'hôpital et qu'Eric vient de jeter après avoir constaté sa mort. Ainsi s'achève une histoire d'amour chaotique, peinte aux couleurs du sang, du vomit, du sperme et de la merde, qui loin de dégoûter les spectateurs, les bouleverse. *Turkish Délices* enregistre un succès historique au moment de sa sortie. Il demeure encore aujourd'hui le film le plus vu du cinéma néerlandais, avec plus de trois millions d'entrées. *Turkish Délices* doit beaucoup à l'interprétation charismatique de ses deux interprètes principaux, Rutger Hauer bien sûr, dans son premier grand rôle au cinéma, et la débutante Monique van de Ven, impressionnante de vérité, qui deviendra une vedette dans son pays. L'identité visuelle du film est nettement imputable au directeur de la photographie Jan de Bont, qui avait déjà collaboré avec Verhoeven sur le court-métrage *Le Lutteur* et *Qu'est-ce que je vois ?*. Influencé par le récent *French Connection* de William Friedkin, Jan de Bont suggère à Verhoeven, d'abord réticent, le choix d'une caméra portée et d'une lumière naturelle réaliste. La collaboration entre Jan de Bont et Verhoeven s'enrichira de trois autres films, *Katie Tippel*, *La Chair et le Sang* et *Basic Instinct*, qui imposent un style visuel extrêmement fluide et dynamique.

Le film suivant de Verhoeven, *Katie Tippel* (1975), est l'adaptation d'un roman autobiographique écrit par Neel Doff en 1921. Il retrace les débuts dans la vie d'une jeune femme issue d'une famille extrêmement pauvre dans les faubourgs d'Amsterdam, à la fin du XIXe siècle. Le roman s'inscrit dans une tradition littéraire naturaliste. Verhoeven et Soeteman s'en emparent et relatent l'ascension sociale de Katie Tippel, avec un passage obligé par la prostitution. Le cinéaste délaisse l'époque contemporaine pour une coûteuse reconstitution historique, mais ne renonce pas pour autant à son goût du sexe et des scènes choquantes. Le film brosse le portrait fascinant d'une femme en perpétuel mouvement, capable de surmonter de nombreuses épreuves. Cette vision d'une féminité indestructible jusqu'au vampirisme, observée avec un mélange de cynisme et d'admiration, deviendra un motif récurrent dans l'œuvre de Verhoeven. Deux ans après l'avoir révélée dans *Turkish Délices*, il offre à Monique van de Ven un rôle central et complexe, qu'elle interprète admirablement.

Nouveau film historique, nouveau gros budget, *Soldier of Orange* (1977) occupe une place importante dans ce début de carrière de Paul Verhoeven. Le film prend l'allure d'une production officielle, réalisée avec le soutien du Royaume des Pays-Bas et de l'armée néerlandaise. *Soldier of Orange* s'appuie sur les mémoires d'un héros de la résistance, Erik Hazelhoff Roelfzema. Les vies d'Erik et de cinq étudiants de l'université de Leyde vont être bouleversées par l'occupation des Pays-Bas par les troupes allemandes. Certains font le choix de la résistance, d'autres

de la collaboration. Verhoeven relativise le courage, la lâcheté ou l'engagement politique de ses personnages en soulignant la part de hasard, de chance et de malchance dans les destinées de cinq anciens camarades. *Soldier of Orange* peut paraître plus conventionnel dans sa forme, moins choquant et sexuel que *Turkish Delices* et *Katie Tippel*, mais il permet à Verhoeven, au-delà du questionnement critique de la notion d'héroïsme, de démontrer un réel talent dans les scènes d'action et de suspense, et un sens du romanesque à contre-courant du cinéma des années 1970. Le film obtient un succès phénoménal dans son pays d'origine. Il est également remarqué sur le marché international où il bénéficie d'une excellente réputation. Verhoeven commence à recevoir des propositions de Hollywood, par l'entremise de Steven Spielberg qui l'incite à venir travailler aux États-Unis. En revanche, la France demeure indifférente au cinéma de Paul Verhoeven. *Soldier of Orange* devra se contenter chez nous d'une discrète et tardive édition vidéo, sous le titre *Le Choix du destin*.

Passionné par l'Histoire et notamment la Seconde Guerre mondiale, Verhoeven prolonge les thèmes et les situations abordés dans *Soldier of Orange* à l'occasion de deux autres films : *C'est fini, c'est fini* réalisé pour la télévision néerlandaise en 1979, où cinq amis, anciens résistants, veulent se venger d'un vétéran des SS trente-cinq ans après la guerre, et *Black Book* en 2006, film de son retour en Europe.

Lorsqu'il réalise *Spetters* en 1980, Paul Verhoeven est le cinéaste vedette des Pays-Bas, couvert de lauriers depuis les triomphes commerciaux et critiques de ses films précédents et en particulier *Soldier of Orange*. Avec *Spetters*, Verhoeven et son scénariste Gerard Soeteman choisissent de revenir à la réalité contemporaine et de s'intéresser à la jeunesse et aux classes populaires de leur pays. Les personnages de *Spetters* sont issus du prolétariat ou des marges de la société. Verhoeven entend décrire les espoirs et les désillusions de trois amis passionnés par le motocross, portés par des rêves de gloire, de sexe et d'argent facile. Le film obtient un succès public correct mais provoque un énorme scandale dans la presse et l'industrie du cinéma national. Verhoeven est accusé de pornographie, d'homophobie, de misogynie, de haine envers les handicapés – un des jeunes se suicide après un accident de moto qui le laisse paraplégique. Fidèle à son esprit provocateur mais aussi à son regard perçant, Verhoeven dépeint des caractères étouffés par le poids de la religion, de la morale et du mépris de classe. Comme dans *Soldier of Orange*, Verhoeven bouscule les conventions pour atteindre à la vérité au travers de révélations brutales et d'accidents du destin. Le garçon macho découvre son homosexualité de la plus violente manière, le champion finit en fauteuil roulant et le vilain canard du trio gagnera le cœur de la fille sexy et

ambitieuse. *Spetters* entretient de nombreuses similitudes avec *Showgirls*, réalisé quinze ans plus tard à Hollywood. Leur réception désastreuse contrariera la suite de la carrière de Verhoeven, mais surtout les deux films constituent des sommets du style naturaliste, excessif et agressif du cinéaste. Verhoeven réalise des fables qui sont aussi des charges satiriques sur les aspects les moins reluisants d'une société donnée et de l'être humain. *Spetters* et *Showgirls* sont des histoires d'arrivisme et d'ambition sociale contrariée, de lutte pour la survie dans un monde sans pitié. Les trois jeunes pensent que les compétitions de motos leur permettront de gravir les échelons de la société, de devenir riches et célèbres. Ils échoueront par malchance, manque de talent ou névrose, humiliés par plus riches ou plus puissants qu'eux. La fille qu'ils courtisent, vendeuse dans une baraque à frites, est prête à tout pour fuir un quotidien minable. C'est une combattante opportuniste et sans scrupules, assez représentative des personnages féminins mis en scène par Verhoeven dans ses films, toujours plus fortes et intelligentes que les hommes. Le cinéma de Verhoeven, trivial jusqu'à la démesure, ne se départit jamais d'une extraordinaire énergie vitale qui transcende son pessimisme. Par son esthétique crasseuse, son sublime mauvais goût et ses provocations tous azimuts, *Spetters* aurait pu être le grand manifeste punk du cinéma du début des années 1980, avec *Out of the Blue* (1980) de Dennis Hopper et *Videodrome* (1983) de David Cronenberg, autres films géniaux et apocalyptiques. Mais *Spetters* est résolument du côté de la survie, pas de l'autodestruction.

Paul Verhoeven commence à se sentir à l'étroit aux Pays-Bas, où il n'existe pas véritablement d'industrie du cinéma, où ses succès publics lui ont attiré beaucoup de haine. Habitué aux polémiques et aux réceptions houleuses de ses films par la critique, il doit aussi subir l'opprobre des institutions et des comités publics qui rechignent à lui accorder des subventions, et refusent à son travail la moindre valeur artistique. Il est considéré avec mépris par les responsables du cinéma néerlandais comme un cinéaste strictement commercial, qui ne remplit en rien les intérêts culturels que le gouvernement souhaite promouvoir. C'est dans ce contexte hostile que Verhoeven entreprend le projet du *Quatrième Homme* (*De vierde man*), non sans malice et avec un esprit de revanche. C'est pour lui l'occasion de se moquer du petit cercle des critiques et des intellectuels néerlandais qui ne jurent que par le cinéma d'auteur. *Le Quatrième Homme* possède les apparences d'un film « art et essai ». Il s'inspire de la vie et d'un roman de Gerard Reve, écrivain bisexuel et catholique qui jouit d'un grand prestige aux Pays-Bas. Accusé par ses détracteurs de faire un cinéma trivial et vulgaire, Verhoeven s'amuse à signer une œuvre sophistiquée qui navigue entre fantasmes morbides et religieux, onirisme et film noir. Verhoeven délaisse le naturalisme brutal de ses films précédents pour truffer son film d'images

symboliques et de références à Hitchcock et Salvador Dalí. Pour la première fois, le cinéaste s'adonne au maniérisme et signe un pur exercice de style, qui introduit néanmoins une figure qui reviendra dans sa filmographie : celle de la femme-piège, vénéneuse et sensuelle, différente des personnages de survivantes et de combattantes que l'on trouvait dans *Business Is Business*, *Katie Tippel* ou *Spetters*.

Aux côtés de Jeroen Krabbé dans le rôle de l'écrivain, l'actrice Renée Soutendijk, déjà remarquée dans *Spetters*, fait forte impression en femme fatale de province, blonde platine suspectée de maquiller les meurtres de ses maris en accident. Ce personnage mystérieux au puissant pouvoir érotique annonce celui de Catherine Trammel interprété par Sharon Stone dans *Basic Instinct*, neuf ans plus tard. Verhoeven ne s'était pas trompé en prétendant séduire les critiques avec *Le Quatrième Homme*. Mais le succès public est moins massif qu'à l'accoutumée. L'heure du départ des Pays-Bas va bientôt sonner pour Paul Verhoeven. Pourtant le cinéaste ne se sent pas encore prêt à s'envoler pour les États-Unis. Son ambition le pousse vers des projets à grand spectacle, tels que Hollywood en produit, mais il hérite aussi son indépendance et sa vision de cinéaste, conscient du luxe que représentent sa liberté et le contrôle artistique total. C'est la raison pour laquelle il juge comme une aubaine le projet de *La Chair et le Sang*, un film d'aventures financé majoritairement par les Américains, tourné en anglais mais produit et filmé en Europe, avec une partie de son équipe néerlandaise habituelle. En effet, la société Orion Pictures apporte environ 85 % du budget, estimé à moins de 8 millions de dollars. C'est peu par rapport aux productions des studios hollywoodiens, mais beaucoup pour Verhoeven, qui n'a jamais bénéficié d'autant d'argent mis à sa disposition pour réaliser un film. Avec son complice Gerard Soeteman, Verhoeven imagine une fresque épique située au tout début du XVI^e siècle, qui se présente comme un prolongement sombre et cruel du feuilleton *Floris*. Habitué aux dépassements et aux tournages houleux, Verhoeven ne tarde pas à comprendre que ce nouveau projet va lui donner du fil à retordre. Rien ne se passe comme prévu, le budget se révèle insuffisant et Verhoeven travaille dans une langue qu'il maîtrise encore mal. Les figurants ne sont pas assez nombreux, la désorganisation à peu près totale. La drogue et l'alcool circulent librement sur le tournage, qui s'interrompt parfois quand acteurs et techniciens décident d'aller faire la fête. Non seulement Verhoeven réussit à surmonter une série d'épreuves qui aurait pu conduire le film au désastre, mais il parvient aussi à signer une œuvre extraordinaire, aidés par des alliés extrêmement talentueux comme la révélation Jennifer Jason Leigh, le directeur de la photographie Jan de Bont ou le compositeur Basil Poledouris. Mais le cinéaste n'est pas au bout de ses peines et de ses déceptions.

La Chair et le Sang marque le début des relations tendues entre Verhoeven et la MPAA (Motion Pictures Association of America) qui assure la classification des films distribués aux États-Unis. Le premier montage de *La Chair et le Sang* présenté à l'association est classé X. Verhoeven devra procéder à des coupes pour obtenir un classement R (Restricted, les adolescents de moins de 17 ans doivent être accompagnés d'un adulte). Le cinéaste néerlandais découvre que la censure américaine est bien plus contrariée par les scènes de sexe que par la violence. Ses rapports de force avec la MPAA deviendront une routine. Ses films suivants réalisés aux États-Unis vont tous écoper d'un X ou d'un NC-17 (strictement interdit aux moins de 17 ans) lors de leur premier passage en commission, et devront subir des coupes effectuées par Verhoeven lui-même pour leur permettre d'avoir droit à une distribution normale dans un large circuit de salles. Pour *La Chair et le Sang*, Verhoeven est contraint d'abréger la scène du viol d'Agnes ainsi que la mort de Summer. En France, et dans de nombreux autres pays, le film est exploité dans son montage intégral, conforme aux intentions de son auteur.

La Chair et le Sang connaît un échec retentissant lors de sa sortie aux États-Unis : à peine 100 000 dollars de recettes ! En France, il ne réalise que 336 000 entrées, un résultat décevant si on le compare aux 529 000 entrées de *Turkish Délices* en 1973. Verhoeven retient de cette expérience éprouvante qu'il lui faut s'installer aux États-Unis pour comprendre les attentes et les goûts du public américain, s'imprégner de la culture et du mode de vie étasunien.

Orion Pictures ne tient pas rigueur à Verhoeven du bide, hélas prévisible, de son film sur le territoire américain et lui fait part de son souhait de poursuivre leur collaboration. Orion Pictures est une société de production et de distribution indépendante qui va produire des films notables dans les années 1980, signés Jonathan Demme, Milos Forman, Oliver Stone ou Woody Allen avant de connaître la banqueroute au début de la décennie suivante. L'un des cadres dirigeants d'Orion Pictures, Mike Medavoy, apprécie le talent de Verhoeven et lui conseille de venir s'installer aux États-Unis. Medavoy et son adjointe, Barbara Doyle, envoient à Verhoeven un scénario nommé *RoboCop*. Orion Pictures venait de rencontrer un gros succès avec le premier *Terminator* de James Cameron, et voulait réitérer cette réussite avec un nouveau projet d'action futuriste mettant en scène un cyborg. Verhoeven commence par refuser ce projet, qu'il juge idiot, mais finit par accepter sur les bons conseils de son épouse Martine. *RoboCop* deviendra ainsi, en 1987, le premier film hollywoodien de Paul Verhoeven, son premier film de science-fiction et l'une de ses plus grandes réussites. Le matériau de *RoboCop* semblait pourtant à première vue très éloigné des préoccupations de

Verhoeven, cinéaste du sacré et du profane, passionné par l'Histoire et peintre des mœurs de ses contemporains. Verhoeven s'empare de cette relecture version bande dessinée du mythe prométhéen – un policier ramené à la vie sous la forme d'un surhomme d'acier programmé pour lutter contre le crime – pour en faire une allégorie christique. Le calvaire de Murphy, supplicié puis ressuscité, emprunte plusieurs stations de la passion du Christ. Mais Verhoeven puise également dans d'autres sources iconiques du vieux continent. L'armure de titane de RoboCop évoque aussi bien le robot Maria de *Metropolis* que le Golem de la mythologie juive. Des références à l'expressionnisme sont également présentes dans la manière dont Verhoeven filme une ville de Détroit futuriste, terrifiante de froideur et de dureté avec ses architectures de verre et de béton. Ce tableau effrayant d'une société américaine en crise, minée par la violence et la corruption, se révèle une satire des États-Unis des années 1980. Dans *RoboCop*, une multinationale spécialisée dans la robotique et l'armement, qui s'est payée la police de Détroit et la rénovation de la vieille ville, symbolise la toute-puissance néfaste de l'argent et de la libre entreprise, à peine exagérée par le sens du grotesque et de l'excès de Verhoeven. Il dynamite un simple film d'action hollywoodien en lui insufflant une énergie, une cruauté et une intelligence absolument remarquables. *RoboCop* abonde en détails triviaux, en sécrétions et mutilations diverses, dans la lignée de ses films néerlandais. Le dégoût ne rebute pas Verhoeven, la violence non plus. L'imaginaire de la science-fiction permet néanmoins à Verhoeven de se dégager d'un certain réalisme et d'accentuer l'ironie du film, y compris dans les scènes sanglantes. La dimension tragique du personnage de Murphy (Peter Weller) n'est pas sacrifiée au profit de l'action et de l'humour. Les images de son exécution qui ressurgissent dans ses cauchemars, son retour dans son ancienne maison vide, désertée par sa famille qui le croit mort, sont des moments intenses et poignants. La coéquipière de Murphy, une policière courageuse interprétée par Nancy Allen, permet à Verhoeven d'introduire dans le récit une femme forte, figure récurrente de son œuvre. Au-delà de la place charnière qu'il occupe dans la filmographie de Verhoeven, *RoboCop* est un grand film d'action, mené sans aucun temps mort, avec un sens de la dramaturgie exceptionnel. Le cinéaste s'est adapté au cinéma américain des années 1980, encore capable d'accorder un peu de liberté à des esprits frondeurs derrière la caméra, sans rien perdre de sa personnalité provocatrice et mordante, ni de sa lucidité.

Seconde incursion de Verhoeven dans la science-fiction après *RoboCop*, *Total Recall* bénéficie d'un budget beaucoup plus important et n'est plus produit par Orion Pictures mais par un autre studio indépendant en pleine ascension, Carolco Pictures. *Total Recall* va confirmer en 1990 l'intronisation du cinéaste néerlandais

à Hollywood en rencontrant un immense succès commercial. Adaptation d'une nouvelle de Philip K. Dick d'abord passée entre les mains de David Cronenberg, scénarisée par l'excellent Dan O'Bannon, spécialiste de la science-fiction et du fantastique, *Total Recall* est porté par la superstar tout en muscles Arnold Schwarzenegger. Mais le film n'est pas un simple véhicule pour les exploits surhumains du « chêne autrichien ». Verhoeven s'empare de cette commande pour signer un film extraordinaire. On sent sa jubilation à disposer de moyens considérables pour mettre en scène une production spectaculaire où il peut renouer avec ses thèmes de prédilection et certains motifs visuels récurrents depuis ses premiers films aux Pays-Bas. Verhoeven a toujours clamé son admiration pour Alfred Hitchcock, l'un de ses maîtres. *Total Recall* joue sur la confusion entre rêve et réalité, comme dans la nouvelle de Dick. Mais le film transpose aussi dans l'univers de la science-fiction une chasse à l'homme riche en rebondissements et en coups de théâtre. L'inspiration de Verhoeven semble provenir directement de *La Mort aux trousses*, chef-d'œuvre du cinéma d'espionnage, dont il livre une relecture triviale et ironique. Doug Quaid, le personnage interprété par Schwarzenegger, est pris au piège de ses deux identités successives, un agent secret cynique et un simple ouvrier entraîné dans une rébellion des colons de la planète Mars. Quaid réunit dans la même enveloppe physique Roger Thornhill, héros malgré lui du film de Hitchcock, et le mystérieux espion Kaplan avec lequel il est confondu par erreur (et qui se révélera un fantôme, un nom sans réelle existence). Les deux super méchants de *Total Recall*, le tyrannique Coahaagen et son homme de main Richter, liés par une relation sadomasochiste, renvoient également au couple ambigu formé par James Mason et Martin Landau dans *La Mort aux trousses*.

Total Recall bouscule les clichés machistes du cinéma d'action américain, en accordant à ses personnages féminins une dualité et une puissance égales sinon supérieures à celles des hommes. Deux ans avant *Basic Instinct*, Sharon Stone y interprète une femme aux deux visages, à la fois épouse aimante et tueuse impitoyable. Verhoeven tempère les excès de violence de son film par de nombreuses touches d'humour. Les mauvais traitements infligés au corps humain lors des nombreuses scènes de fusillades ou de combats à mains nues s'accompagnent de multiples transformations et déformations physiques grotesques, qui n'épargnent pas le visage de Schwarzenegger, travesti en femme obèse pour échapper à ses poursuivants ou sur le point d'éclater au contact de l'atmosphère martienne. Verhoeven parvient à mêler des références typiquement américaines à la pop culture et aux *comics* des années 1950 à des sources d'inspiration plus européennes comme l'expressionnisme allemand et les décors du *Metropolis* de Fritz Lang, auquel le beau générique d'ouverture, rythmé par la musique de Jerry Goldsmith, renvoie directement.

La chance continue de sourire à Verhoeven qui signe en 1992 *Basic Instinct* dont le triomphe au box-office va dépasser celui de ses deux films américains précédents. Ce thriller sexuel qui fit couler beaucoup d'encre en raison de scènes scandaleuses est le résultat de l'association explosive entre Verhoeven, connu pour son génie provocateur, et le scénariste sulfureux Joe Eszterhas, figure du Hollywood survolté des années 1980 et des *high concept movies* produits par Don Simpson, pour lequel il a écrit *Flashdance*.

Basic Instinct est un néo thriller récapitulatif de tout un courant du cinéma criminel et érotique hollywoodien illustré la décennie précédente par Brian De Palma, avec des films comme *Pulsions* ou *Body Double*, qui eux non plus ne cachaient pas leur dette envers Alfred Hitchcock. Ils exhibaient cette référence. Verhoeven cite le maître du suspense avec davantage de discrétion. Le décor de San Francisco, le dédoublement de la femme désirée et la musique de Jerry Goldsmith évoquent directement *Sueurs froides*. *Basic Instinct* entretient aussi de nombreuses similitudes avec *Ténèbres* de Dario Argento, *giallo* brutal et glacé dans lequel un écrivain de polars était mêlé à des crimes sadiques. *Basic Instinct*, vu à l'époque de sa sortie comme un film purement commercial, doit pourtant être réinscrit dans la filmographie du cinéaste, qui avait déjà abordé le thème de la mante religieuse dans un film de sa période néerlandaise, *Le Quatrième Homme*. Malgré un scénario pas toujours très subtil, Verhoeven parvient à signer un vrai film d'auteur. Il n'y avait que lui pour bousculer avec autant de violence et d'ironie la censure et le puritanisme anglo-saxon, montrant le sang mais aussi le sperme, les organes et les corps nus, soulignant l'angoisse et la peur qui entourent la sexualité aux États-Unis, beaucoup plus scandaleuse et réprimée que la violence dans les productions hollywoodiennes. Le matériau d'origine est transcendé par la virtuosité et l'intelligence de la mise en scène qui multiplie les longs plans très chorégraphiés. Ce qui différencie peut-être *Basic Instinct* des autres films – américains et néerlandais – de Verhoeven, c'est l'absence de dimension politique qui en fait, malgré les apparences, un spectacle bien plus inoffensif que *Showgirls* ou *Starship Troopers*. *Basic Instinct* restera pourtant dans l'histoire du cinéma américain contemporain pour avoir inventé une actrice indissociable de son personnage, avatar postmoderne de la garce vénéreuse des films noirs. Verhoeven avait déjà offert à Sharon Stone, actrice de téléfilms et de séries B, un rôle court mais mémorable dans *Total Recall* dans lequel elle campait une femme à la fois ange et démon, changeant d'expression du visage avec une agilité aussi spectaculaire que son aptitude au corps-à-corps. Sharon Stone deviendra une star planétaire grâce à *Basic Instinct* et son interprétation brillante de Catherine Tramell (le rôle avait été refusé par de nombreuses actrices effrayées par les scènes érotiques). Elle se révèle capable de faire cohabiter une

sexualité explicite – l'actrice ne cache rien de son intimité – et de demeurer une énigme insondable, avec un charme pervers et une palette émotionnelle très riche qu'elle n'aura malheureusement plus souvent l'occasion de déployer dans de bons films par la suite, mis à part le superbe *Casino* de Martin Scorsese en 1995.

De toute la carrière de Paul Verhoeven, *Showgirls* (1995) est certainement le film qui a connu l'accueil critique et public le plus catastrophique au moment de sa sortie, mais aussi la réévaluation la plus spectaculaire. *Showgirls* se présente comme un remake trivial de *Ève* de Joseph L. Mankiewicz, dans lequel Verhoeven fouille les entrailles du spectacle américain. C'est sans aucun doute le film le plus néerlandais de Verhoeven réalisé aux États-Unis, en raison de sa dimension critique et surtout de l'adoption d'un style grotesque et hyperbolique qui s'étend jusqu'à la direction d'acteurs. De tels choix se révèlent plus perturbants dans un contexte réaliste que dans l'univers de bande dessinée des films de science-fiction comme *RoboCop* ou *Total Recall*.

Showgirls ressemble beaucoup à *Spetters*, à la différence qu'il se concentre sur un personnage central, Nomi Malone (Elizabeth Berkley), partie à la conquête de Las Vegas. Dans *Showgirls*, Verhoeven ose s'extraire des conventions des genres hollywoodiens qu'il avait empruntées dans ses films précédents pour signer une chronique et une étude de caractères, une satire féroce de la *success story* à l'américaine. *Showgirls* exhibe les liens indissociables qui existent entre le sexe et l'argent, la prostitution et l'ascension professionnelle d'une jeune femme prête à tout pour réussir à Las Vegas, et qui croise une galerie de créatures monstrueuses, mais aussi des personnages attachants ou sympathiques qui finiront balayés ou broyés par le système. Verhoeven s'est toujours intéressé à des histoires de survie, à toutes les époques et dans tous les milieux, en étudiant le comportement d'individus (souvent des femmes) dans un monde cruel et sans morale. Il est facile de comprendre pourquoi *Showgirls* a été si violemment rejeté par la presse et le public américains, alors que le film de Verhoeven est constamment drôle, effrayant, excitant, jamais ennuyeux et brillamment mis en scène. Certes, le film est choquant à cause de sa représentation de la nudité et de l'acte sexuel, de son extrême crudité. Mais ce n'est pas la principale raison. *Showgirls*, à l'instar du *Scarface* (1983) de Brian De Palma, renvoie à l'industrie hollywoodienne une image trop déplaisante et juste de ses mœurs et coutumes, un reflet non pas déformant mais grossissant. Au-delà de sa description hyperréaliste de la vie et du travail à Las Vegas, *Showgirls* offre une métaphore implacable de Hollywood, comme le laisse deviner le plan final, qui voit Nomi quitter Las Vegas au sommet de sa gloire pour Los Angeles, dans une scène symétrique à l'ouverture du film. L'échec de *Showgirls* contraint

Extraits de la *call sheet* dactylographiée de *La Chair et le Sang*.

Titre de travail : « FLESH AND BLOOD », souligné, en haut de la page, bien au centre.

Date : jeudi 9 avril 1984. 40^e jour de tournage.

Décor : terrasse du château de Belmonte dans la province de Cuenca en Espagne.

Scène 43 : « ext/jour. Un conte de fées sur la terrasse ».

Avertissement à l'équipe : « Prenez garde en montant les petites marches avec vos costumes et souvenez-vous que la terrasse est située très en hauteur, donc ne vous asseyez pas sur le rebord des murailles ».

Ce jour-là, je débarquais sur le set d'une bande d'aventures médiévales réalisée par un cinéaste néerlandais inconnu dont la plupart des précédents films n'étaient même jamais sortis en France. Il m'avait convié sur le tournage de ce qui serait son dernier film européen avant *RoboCop*, tourné à Dallas, Texas, deux ans plus tard.

Ça tombait bien, j'adorais le cinéma de type médiéval. *Les Vikings* de Richard Fleischer ou *Le Seigneur de la guerre* de Franklin Schaffner où les attaques spectaculaires de châteaux forts à coups de béliers et catapultes géants punctuaient de terribles drames incestueux, comptaient parmi mes grands plaisirs d'ado cinéphile.

Et pour clore le tout, la star du film n'était autre que le géant blond magnétique de *Blade Runner*. Rutger Hauer, hollandais lui aussi. Avec Verhoeven, ils avaient tourné quatre longs-métrages ensemble ainsi que la série télé *Floris* inspirée de *Thierry la Fronde* et fond de sauce pour *La Chair et le Sang*. Ce film serait donc une sorte d'apothéose pour ces deux agitateurs qui avaient sacrément réveillé le cinéma de leur pays depuis quinze ans et qui se pointaient dans la cour des grands, financés par le studio indépendant américain Orion.

J'étais donc aux anges. Mais je serais sans doute le seul ce jour-là.

Car la grosse caméra-grue qui occupait tout l'espace de la terrasse circulaire au sommet de la tour de Belmonte se révéla être un enfer à manœuvrer, rendant quasiment impossible toute observation de ce que l'équipe tournait ce jour-là, en l'occurrence la séquence 43 où nos héros mercenaires occupés à ripailler voyaient apparaître à l'horizon leurs ennemis à cheval et les narguaient depuis les hauteurs du château. Du coup, la mauvaise humeur était palpable. Paul Verhoeven et son chef-opérateur Jan de Bont tiraient de sombres mines et les dissensions entre membres de l'équipe ressortaient, notamment entre le réalisateur et son acteur principal.

Sur ce, je me suis dit que je ferais mieux d'aller me balader dans les dépendances, les cours intérieures et les chemins de garde du château de Belmonte, et que je pourrais toujours prendre quelques photos avec mon petit Minox. J'ai croisé des assistants-décorateurs espagnols, la costumière anglaise Yvonne Blake, le dynamiteur yankee Joe Digaetano qui mettrait le feu à Belmonte pour le *grand finale* et une princesse endormie, dans une des grandes salles glacées du château.

À l'arrivée, ces photos ont été très peu utilisées dans l'article de *Starfix*. Elles sont comme des instantanés d'un jeune journaliste touriste qui regardait sciemment ailleurs pendant que l'équipe d'un film s'étripait. Le lendemain, j'intervie un Verhoeven toujours maussade, en plein questionnement, qui semblait sentir son film lui échapper et qui jusqu'à ce jour le considère comme une aventure funeste.

Pourtant, *La Chair et le Sang*, bien des années plus tard, reste sans conteste, une de ses plus belles réussites et l'un des miroirs les plus véristes des convulsions du Moyen Âge.

François Cognard, février 2022



Jennifer Jason Leigh au repos entre deux séquences. Une Belle au bois dormant en apparence seulement. *La Chair et le Sang* fondera sa philosophie d'actrice : peur de rien. Cf. *Dernière Sortie pour Brooklyn*, *Rush* ou *Georgia*. C'est aussi de *La Chair et le Sang* dont Tarantino lui parlera sans répit lorsqu'ils se rencontreront pour *Les Huit Salopards*.

PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS - REPRODUCTION INTERDITE



Dans la basse-cour du château de Belmonte, un assistant-décorateur figrole les heaumes et les cuirasses en polyuréthane. Une partie de l'équipe (cascades, effets spéciaux, le compositeur Basil Poledouris) avait déjà travaillé sur le *Conan* de John Milius, tourné en Espagne trois ans auparavant. Les deux films ont même un décor de forteresse en commun, à Ávila, à trois heures de là. Le premier *Conan* : une référence pour Paul Verhoeven

PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS - REPRODUCTION INTERDITE