



HAL
open science

'Tras el cristal' (1986) d'Agustí Villaronga : la science au service du mal ?

Emmanuel Le Vagueresse

► To cite this version:

Emmanuel Le Vagueresse. 'Tras el cristal' (1986) d'Agustí Villaronga : la science au service du mal ?. Image et science : XIe congrès international du GRIMH, Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique; Université Lumière-Lyon 2, Nov 2018, Lyon, France. pp.325-332. hal-03512323

HAL Id: hal-03512323

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03512323>

Submitted on 5 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Tras el cristal* (1986) d'Agustí Villaronga : la science au service du mal ?**

L'artiste n'a pas de morale, mais il a une moralité. Dans son œuvre, il y a ces questions : Que sont les autres pour moi ? Comment dois-je les désirer ? Comment dois-je me prêter à leur désir ? [...] [L]'artiste compose ce qui est allégué (ou refusé) de sa culture et ce qui insiste de son propre corps : ce qui est évité, ce qui est évoqué, ce qui est répété, ou encore : interdit/désiré [...].

Roland BARTHES, « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » » [1979], Cy Twombly, Paris, Le Seuil, 2016, p. 60

Dans ce premier long métrage dérangent du réalisateur catalan Agustí Villaronga Riutort (Palma de Majorque, 1953), alors interdit aux moins de 18 ans en Espagne, le spectateur assiste à la vengeance du mal nommé Àngelo (David Sust), un jeune homme qui se fait engager comme infirmier afin de faire payer ses crimes à Klaus¹ (Günter Meisner), ancien médecin dans un camp de concentration nazi, réfugié dans l'Espagne franquiste de la première *posguerra*, qui assassinait dans son nouveau pays d'accueil – après l'avoir fait dans les camps, notamment *via* ses expériences scientifiques – des enfants terrorisés, tout en assouvissant ses instincts pédophiles, et, en particulier, un abus sexuel le concernant, lui, Àngelo².

Après une tentative de suicide raté, pris par le remords, en se jetant d'une tour³, comme on le voit dans le prologue, Klaus reste paralysé et enfermé à jamais dans une machine appelée « poumon d'acier ». C'est là qu'apparaît donc Àngelo, mais lui aussi, autant dégoûté que fasciné par le vieil homme, va commettre des crimes gratuits contre femme (celle de Klaus, nommée Griselda⁴, jouée par Marisa Paredes) ou enfants, et torturer le médecin en s'inspirant des propres fantasmes du tortionnaire nazi consignés dans son journal intime, jusqu'à le tuer.

Il s'agira pour nous de voir comment s'articule dans ce film le dévoiement de la science vers le mal par ce docteur sadique et pervers, mixte entre le médecin nazi Josef Mengele, d'ailleurs surnommé l'« Ange de la mort », et Gilles de Rais, avec l'utilisation plastique et narrative de l'artefact scientifique qu'est le poumon d'acier, dans cette création filmique audacieuse qu'est *Tras el cristal*. Si la question du mal irrigue la quasi-totalité des productions du réalisateur, de *El niño de la luna* (1989)⁵, son film suivant, jusqu'à *Incerta glòria* (2017), son dernier en date,

¹ Lui aussi mal nommé, si l'on pense que c'est l'équivalent germanique de Nicolas, le saint sauveur des enfants. Pensons que : « Même les noms ont une charge romanesque extraordinaire », selon l'universitaire et écrivain Jean-Benoît Puech.

² Si l'on repense à la fin du film, comme on le verra, à la photo d'un enfant tenu par la main par Klaus, la toute première image après le prologue, sur le générique.

³ Même si un doute très léger subsiste quant à la nature accidentelle de cette chute.

⁴ D'un point de vue onomastique, Griselda, du nom d'une héroïne de Boccace, représente le parangon des vertus conjugales, et elle s'occupe en effet de son mari qui reste dans un état végétatif.

⁵ Le rapport enfant/nazi se retrouve d'ailleurs dans *El niño de la luna*. Il s'agit, de toute façon, toujours pour Agustí Villaronga dans ses films de la question de cette « profanación de la inocencia », notamment en période de guerre, parce que les circonstances permissives et chaotiques le permettent, cf. Interview

en passant par *99.9* (1997), *El mar* (2000), *Aro Tolbukhin: en la mente del asesino* (2002) et, bien entendu, son plus grand succès, *Pa negra* (2010), elle est particulièrement prégnante dans ce premier long qui, pour dérangent qu'il puisse être, est avant tout, ne l'oublions pas, une création née d'un assemblage de signes⁶.

Nous débuterons notre réflexion par l'étude de ce « poumon d'acier »⁷, car il est au cœur du film, de son esthétique comme de sa progression narrative, l'instrument en question jouant un rôle fondamental dans l'intrigue. D'abord, on entend sans cesse la soufflerie entêtante, obsédante, de cette machine lorsqu'elle est filmée et même hors champ, dès la septième minute, c'est-à-dire juste après le prologue sur le suicide raté de Klaus⁸, puis l'on voit une première image sur la machine en question, tandis que la voix off de Griselda, la femme de Klaus, se fait entendre – on l'entend lire une lettre à ses parents – et parle des expériences scientifiques de son mari sur des enfants lorsque celui-ci était médecin pendant la guerre. Mais l'on comprend aussi qu'elle était alors séparée géographiquement de lui et qu'elle semble ignorer la teneur diabolique de ces expérimentations.

Quelques minutes plus tard, Klaus a affaire à un pseudo-infirmier affirmant l'avoir connu à l'hôpital, le jeune Angelo, qui vient s'occuper de lui, lequel n'est autre, comme on l'apprendra plus tard (et Klaus trop tard), que l'un des enfants dont le médecin a abusé sexuellement, au début de son séjour en Espagne depuis huit ans, *i.e.* depuis la fin de la 2^e Guerre Mondiale, comme nous l'apprend la lettre de Griselda. Le jeune homme est devenu captivé par le carnet d'écrits – récupéré par lui sur le lieu de son suicide / accident, après d'ultimes sévices mortels sur un enfant auxquels le jeune homme, alors enfant lui-même, a aussi assisté, comme « image primitive » –, des écrits illustrés eux-mêmes par des photos, et qui sont les comptes rendus des exactions sadiques de l'ancien bourreau des camps ; captivé à la fois par les mots et les images, jusqu'à souhaiter reproduire lui-même ces tortures jusqu'à la mort des petits martyrs innocents.

Un peu plus tard, cette machine est à nouveau mobilisée narrativement avec l'installation d'un miroir du type rétroviseur géant par Angelo au-dessus du visage de Klaus, ce qui permet aux deux adolescents que sont Rena (Gisèle Etchevarría), la fille du couple, que nous n'avons pas encore mentionnée, et Angelo de jouer à une sorte de morpion devant lui et de le faire « participer » au moins visuellement, et ce qui permet surtout au cinéaste de créer des jeux de miroir parfois diaboliques et sans pitié, comme on le verra plus loin, en même

d'Agustí Villaronga de 2009 sur *Tras el cristal* dans les Bonus de l'édition DVD (coffret 5 DVD Agustí Villaronga, Barcelone, Cameo, 2010).

⁶ « Espace perçu, espace pensé, espace fixé, espace de nouveau perçu puis interprété, des chaînes de relations s'établissent à partir des signes posés sur le support [...]. La saisie du figuré ne peut être assimilée à la vue immédiate du monde naturel, puisqu'il s'agit du montage d'éléments intégrés à tous les niveaux, dans des structures intellectuelles complexes », Pierre FRANCASTEL, *La Figure et le Lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël-Gonthier, 1967, p. 123.

⁷ Cet appareil de ventilation à pression négative, inventé en 1927, permet au patient de respirer en cas d'insuffisance pulmonaire et se répandit au milieu du XX^e siècle pour éviter la mort par asphyxie des poliomyélitiques atteints de paralysie du diaphragme. L'utilisateur de cette machine repose dans une « chambre » centrale qui n'est autre qu'un tambour d'acier. La porte qui permet à la tête et au cou de rester à l'air libre est ensuite fermée, formant un compartiment étanche. Tombé désormais en désuétude, cet appareillage a permis néanmoins à des patients de respirer, durant parfois plus de soixante ans.

⁸ « A estas alturas, el sonido de la máquina, estupendo artefacto que combina en su aspecto el fétetro, la cápsula espacial y la vaina de un insecto, llega a hacerse obsesionante. Se trata de un ruido que cobrará importancia dramática en el transcurso del relato [...] », Pilar PEDRAZA, *Agustí Villaronga*, Madrid, Akal, 2007, p. 43.

temps qu'il nous rend nous, spectateurs, voyeurs comme Klaus dans son poumon d'acier. Mais là où la machine devient une machine infernale, à la fois de vie, de mort et de sexe, dans la grande tradition du couple Êros / Thánatos, c'est lors de deux scènes marquantes dans l'économie du film et pour la pulsion scopique du spectateur⁹. Penchons-nous à présent sur ces scènes.

La première – et premier corps à corps des deux personnages –, dès la seizième minute, annonce la deuxième, en montrant un Angelo à califourchon sur le poumon, qui prouve à un Klaus immobilisé et fragile que ce dernier a besoin de lui, en lui faisant respiration artificielle et bouche-à-bouche ambigu... après avoir ouvert la machine pour l'asphyxier, manœuvres doublées également, à la fin, d'une vraisemblable fellation, quasi hors champ, mais aisément imaginable ; la deuxième, quant à elle, a particulièrement fait scandale en exacerbant les actions et gestes que l'on vient d'évoquer. En effet, à la trente-sixième minute, le jeune homme se masturbe, nu, face à la machine et au visage du bourreau immobilisé, juste après lui avoir proposé d'inverser les rôles et de *lui* faire subir ce qu'il faisait, lui Klaus, auparavant avec les enfants, dont lui-même, c'est-à-dire ce mélange de stupre et de mort pour les enfants¹⁰, tout en le faisant désormais à sa place, c'est-à-dire *pour lui*¹¹ le paralysé. Mais l'on reparlera de cette scène dans la seconde partie de notre réflexion.

De même, la bonne dit clairement, au moment de quitter la maison, que cette machine la rend nerveuse, ce dont le bruit de forges de l'enfer, comme son aspect claustrophobique de sarcophage, nous convainc aisément. Rappelons aussi qu'elle est avant tout une machine qui permet à un nazi tortionnaire et sadique de respirer, donc de vivre : c'est donc, *in fine*, une machine de mort par le sursis de vie donné à son occupant, instigateur de mort par le passé.

Enfin, dans la dernière demi-heure du film, Angelo, habillé désormais de noir jusqu'à un sinistre pardessus et d'opaques lunettes noires de nazi¹², et après avoir éliminé trois personnes¹³, sort carrément Klaus de sa prison de verre et le laisse agoniser tel un poisson hors de l'eau¹⁴. La comparaison avec un animal qu'il

⁹ Peut-être aussi parce que, si l'on en croit Jean Cocteau, la machine-cinéma opère de même, étant donné : « Le cinéma, c'est filmer la mort au travail ».

¹⁰ Il y a plusieurs exemples flagrants de répétition / inversion du mal par le jeune homme vis-à-vis de son bourreau, dont le fait, par exemple, que Angelo le prend dans ses bras pour le sortir du poumon d'acier, comme Klaus l'avait pris dans ses bras, pour le faire tourner et virer, juste avant d'abuser sexuellement de lui, ce qu'un flash back signifiant montre clairement.

¹¹ Cette fascination et ce jeu sado-masochiste ne sont pas sans rappeler le sulfureux film de Liliana Cavani *Portier de nuit (Il portiere di notte, 1974)* sur les relations passionnées entre une ancienne déportée et son bourreau nazi, qui fit scandale comme *Tras el cristal*, et même davantage. On citera aussi la ressemblance encore plus forte de *Tras el cristal* avec le film états-unien postérieur *Un élève doué (Apt Pupil, 1998)* de Bryan Singer, adapté d'une nouvelle éponyme de Stephen King (1982). Dans l'interview par mail qu'il nous a accordée en octobre 2018, et dont nous le remercions, Agustí Villaronga nous précise : « Nunca vi [esta] película pero sí recuerdo haber leído el libro de Stephen King. Y por supuesto que tiene muchos puntos de contacto. Aunque si mal no recuerdo leí la novela después de haber hecho la película ».

¹² Mais semblable aussi au pardessus que portait Klaus lors de ses crimes pédophiles.

¹³ Griselda, mais aussi deux enfants. Nous reparlerons de ces derniers *infra*.

¹⁴ C'est même lorsque Angelo éjacule dans la bouche de Klaus, qu'il a forcé à une fellation, que ce dernier expire, en une ultime référence à ce que le jeune homme a lui-même vécu enfant comme abus de la part de Klaus, à nouveau retourné contre son ancien bourreau, référence doublée d'une deuxième, celle qui renvoie au couple Êros / Thánatos. La scène de l'abus sexuel de Klaus envers Angelo enfant est d'ailleurs montrée – en partie – à l'écran *via un flash back* mentionné *supra* : « Mientras Angelo desconecta la máquina y deja que Klaus se asfixie, enseña al moribundo la foto del comienzo del film, que muestra al propio Klaus con un niño de la mano. La foto se abisma, convirtiéndose en escena [...]. Los círculos se van cerrando [...] » (Pilar Pedraza, *op. cit.*, p. 47). Cf. à propos de cet usage pertinent de la photo dans le film : « La vida concluye en el momento en que se la fotografía », d'après le producteur David O.

laisserait « crever », devant sa propre fille Rena, qui reste de marbre, n'est pas anodine, vu que les nazis ne considéraient pas les détenus des camps comme des êtres humains¹⁵.

Puis, dans les toutes dernières minutes, la machine revient au centre et du film et du cadre lorsque les positions s'inversent une nouvelle fois, cette fois entre Rena, l'unique survivante du massacre familial et Angelo, mais dans une mise en scène qui fait d'un décor *a priori* scientifique ou pour le moins médicalisé un décor de théâtre, entre théâtre de Grand-Guignol et numéro d'illusionniste de music-hall, image onirique où boule de neige et neige de ces boules à neige se conjuguent pour passer d'une image scientifique, celle du poumon d'acier dans une chambre de malade, à un décor de music-hall, où la recreation artistique bat son plein.

Au-delà du décor artificiel, on voit tout de même que Angelo est rentré de son plein gré dans le poumon d'acier et qu'il va subir sans doute, en une nouvelle répétition / inversion, les derniers outrages de la petite Rena, nouvelle Reine vêtue d'un noir – qui n'est pas que de deuil – de ce royaume dystopique, reine aux cheveux courts qui la rendent plus adulte et plus masculine, dorénavant elle aussi à califourchon sur le poumon d'acier et commençant à se déshabiller après avoir embrassé un Angel captif de bon gré – car pris de remords, comme feu Klaus ? En tout cas, semble nous suggérer le réalisateur, le cycle infernal n'est pas prêt de se terminer...

À partir de cette machine infernale qu'est le poumon d'acier, et pour ce qui est du second volet de notre étude, à savoir la déviation ou le mésusage de la science par ce docteur pervers, ce savant vraiment fou, archétype poussé au pire, dont on sait qu'il fourmilla d'ailleurs sous le nazisme comme sous d'autres régimes extrêmes¹⁶, il nous faut parler maintenant de trois scènes, où le poumon d'acier est d'ailleurs présent, parfois avec un rôle non négligeable, dans les deux dernières.

Dans la première, la machine est certes absente, mais pas le mal, car cette scène que nous avons retenue, qui est en fait le générique, est très dur à soutenir pour le regard, avec ses images d'archives de camps de déportation nazis, notamment celles d'enfants¹⁷, s'achevant sur un dessin de douche létale, toutes images qui montrent notamment comment la science – et la médecine, subsumée ici par la science – peut être détournée pour faire mourir des êtres, notamment des enfants, donc. Même s'il n'y a pas *stricto sensu* d'image d'expérimentation de ce type dans le générique, sans doute le réalisateur pense-t-il à ces médecins nazis qui ont accepté de cautionner ce système concentrationnaire, lequel

Selznick, cité en exergue du poème « Fachada » de Roberto Bolaño dans *Gente que se aleja* (1980), texte lui-même repris dans *La Universidad desconocida*, Barcelone, Anagrama, 2007, p. 177.

¹⁵ Ce que Klaus notait d'ailleurs dans son carnet en comparant les enfants qu'il torturait à des animaux, ce que lui rappelle alors Angelo.

¹⁶ Lors de notre rencontre le 24 juin 2018 au Festival *Different ! L'Autre Cinéma espagnol*, à Paris, le réalisateur nous confia avoir lu avec beaucoup d'intérêt, en espagnol, le roman d'Olivier Guez alors tout juste traduit, *La Disparition de Josef Mengele* (Paris, Grasset, 2017), consacré à cet officier allemand de la SS, criminel de guerre qui œuvra comme médecin dans le camp d'extermination d'Auschwitz, ainsi que maints autres livres, durant sa vie, sur la période. Villaronga a souvent expliqué en interview être intéressé par la figure du mal et sa transmission, sa répétition.

¹⁷ Comme dans le générique du film de Narciso IBÁÑEZ SERRADOR *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), qui lui aussi montrait des photos d'enfants maltraités, voire torturés, par des adultes lors de guerres, la dernière notamment, dans des camps nazis là encore. Dans l'interview qu'il nous a accordée, Villaronga précise que ce film « siempre ha sido una de [sus] favoritas del género [,] [y que] la recuerd[a] bastante », ajoutant curieusement, pour nous s'entend : « aunque no los créditos », ce qui montre le travail refulant de l'inconscient.

condamnait à une mort, brutale ou lente, les déportés, sans parler du dévoiement du gaz zyklon B, sous-entendu dans la dernière image de chambre à gaz, ce pesticide étant utilisé pour tuer massivement.

Plus tard, à la trente-deuxième minute, Àngelo lit le carnet de bord de Klaus quand il était médecin dans un camp nazi, comme le sinistre docteur Christian Szell dans *Marathon Man* (1976) de John Schlesinger, et redécouvre – mû en fait par une *libido sciendi* proche de l'autre désir, la *libido sentiendi* – les récits de ses expériences, mais aussi les photos, preuves de ces exactions, dont on sait qu'elles ont été, comme les films que les nazis eux-mêmes tournaient, soigneusement détruites, pour la plupart, par eux après leur défaite, excepté quand ils n'en ont pas eu le temps¹⁸. Survient alors la proposition du jeune homme à Klaus, dont on en a déjà parlé, de lui faire la même chose, et qui aboutit à la scène de masturbation évoquée *supra*, mais aussi de faire la même chose « pour lui », c'est-à-dire de tuer à son tour des enfants. Si l'image archétypale du savant déjà retournée, altérée, le savant sage devenant savant fou – un grand classique du monde de l'art, sinon de l'histoire¹⁹ –, n'est plus incarnée par le quasi-pétrifié Klaus, elle reste valable, même inversée et déconstruite en celle d'Àngelo qui, par un mouvement dialectique, est passé de l'état de victime à victimaire.

En cela, les deux scènes de meurtre d'enfant visibles dans ce film montrent crûment, et même d'une façon presque insoutenable, l'adultération de la tâche du scientifique, en la personne ici du médecin nazi Klaus, mais aussi de son successeur, puisque chacun de ces deux meurtres est présenté de la même façon, c'est-à-dire en deux moments : d'abord, le récit du meurtre perpétré naguère par Klaus, que ce dernier lui raconte et que le jeune homme consigne en le recopiant dans le carnet (un crime que l'on ne voit pas à l'écran), puis la répétition de ce meurtre par Àngelo, de la façon la plus proche possible du crime perpétré par le nazi, Klaus devenant en quelque sorte autant un double de l'enfant sacrifié que Àngelo un double de (l'ancien) Klaus.

La première de ces deux scènes est celle de l'injection d'essence dans la poitrine d'un enfant gitan, trouvé par Àngelo sur la route du village et qu'il a attiré chez Klaus par des promesses d'argent²⁰, la piqûre d'essence, évidemment

¹⁸ Par exemple, on ne connaît en tout et pour tout que quatre photos, en noir et blanc, floues et au cadrage incertain, liées au gavage d'êtres humains dans des camps nazis. Elles furent prises, non par un soldat nazi mais, au péril de sa vie, par un déporté juif grec, connu sous le seul prénom d' « Alex », à Auschwitz, en août 1944. Georges DIDI-HUBERMAN les commente dans un article paru dans le catalogue dirigé par Clément CHÉROUX, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazies 1933-1999* (Paris, Marval, 2001, pp. 219-243), article éponyme repris dans son livre *Images malgré tout* (Paris, Minuit, 2003).

¹⁹ Des savants de l'île volante de Laputa dans *Les Voyages de Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1721) de Jonathan Swift au docteur Moreau (*L'Île du docteur Moreau*) de Herbert George Wells (*The Island of Dr. Moreau*, 1896), en littérature ; du *Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene au docteur Folamour (*Dr. Strangelove*) éponyme du film de Stanley Kubrick (1964), au cinéma. En tout cas, ce scientifique est souvent un médecin, métonymiquement, pour dire un scientifique, et ce médecin apparaît d'autant plus maléfique, par conséquent, qu'il est censé sauver la vie des hommes de par son Serment d'Hippocrate.

²⁰ Villaronga a dit en interview que des cris s'étaient fait entendre lors de la projection du film au Festival de Berlin, lors de cette scène en particulier et qu'il s'était pris un coup-de-poing et une bordée d'injures à l'issue de ladite projection, notamment à cause de cette scène éminemment taboue qu'est la mort violente d'un enfant. Dans cette interview de 2009, le réalisateur explique que le scandale est aussi lié au fait que le film, « como no se pronuncia moralmente, no toma partido, parece hasta neonazi. A mí me han acusado [poursuit-il] de que la película hacía la apología del nazismo, cuando es todo lo contrario ». Ce détournement diabolique de la science par Klaus a d'autant plus marqué les spectateurs qu'il est montré sans fard. Pour éviter de dire n'importe quoi sur une œuvre, on rappellera simplement ici que : « Entre l'intention inaccessible de l'auteur et l'intention discutable du lecteur, il y a l'intention transparente du texte [filmique, ici] qui réfute toute interprétation insoutenable », selon Umberto Eco, « Entre l'auteur

mortelle, se faisant à partir de l'essence trouvée d'ailleurs dans la machine « de vie » de Klaus, ici une nouvelle fois machine de mort, en une ironie morbide²¹. On notera ici le dévoilement de l'essence qui est un liquide « de vie », même s'il s'agit de vie mécanique, par le truchement d'une corruption de son usage qui est ici patente, car, injectée dans le corps d'un être humain, elle empoisonne le sang et entraîne automatiquement sa mort. Enfin, notons que l'enfant étouffe, comme Klaus étouffe lorsqu'il est sorti de son caisson – et que les deux, évidemment, meurent de la même façon²².

On se rappelle alors que Ángelo, lors de sa présentation dans la demeure de Klaus et Griselda, s'était prétendu infirmier. Or, il ne savait manifestement pas faire de piqûres et abandonnait la tâche que lui avait alors assignée Griselda, tout de même méfiante, à savoir faire une piqûre à la bonne : l'ironie est sombre, car plus tard Ángelo en administre donc une mortelle, sans que sa main ne tremble un instant en piquant le jeune garçon. L'élève apprend vite du maître, même empêché dans sa « prison de verre »²³, mais disert pour lui raconter les sévices qu'il administrait, et que recopie soigneusement l'adolescent, comme ces deux-ci. Comme lui dans les camps, donne la mort au lieu de sauver la vie, autant à ce garçon qu'à un second, adolescent²⁴, et autant à ces deux-ci qu'à Klaus, alors qu'il avait été retenu par Griselda pour le soigner. Il s'agit là de la seconde scène de meurtre d'enfant/adolescent du film, telle qu'annoncée par nous.

On poursuivra ces réflexions sur l'articulation entre la dénaturation de la science et le rôle de la machine en disant que, d'une part, Ángelo sait très bien manier le miroir de la machine de Klaus en l'obligeant à regarder les meurtres, un peu comme Alex dans *Orange mécanique* (*A Clockwork Orange*, 1971) forcé de regarder des scènes de violence ou de sexe du type de celles dont il était auparavant l'acteur ; et d'autre part, que ces deux assassinats ont lieu, on l'aura compris, en face de la machine, complice lors de l'injection d'essence, en outre.

On aura compris que ce film clivant, qui a aussi ses amateurs²⁵, n'est pas un film politique *stricto sensu*, non plus que les autres réalisés par Agustí

et le texte » dans *Interprétation et Surinterprétation (Interpretation and Overinterpretation, 1992)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 71-72.

²¹ En plus d'être un moyen sûr pour se débarrasser rapidement des enfants. L'injection d'essence dans les camps, pour tuer des déportés, est documentée et rappelée par le réalisateur dans l'interview de 2009. Villaronga précise à ce propos dans l'interview qu'il nous a accordée que le rapport entre image et science dans son film s'incarne effectivement dans le poumon d'acier et, pour ce qui nous intéresse ici, dans « los experimentos clínicos hechos en los campos de concentración (*si es que a esto se le puede llamar ciencia*) ». Nous soulignons pour montrer la conscience qu'a le réalisateur de ce détournement de la science par les nazis.

²² « Su agonía es una escena atroz de la que no se nos hurta nada, ni la entrada de la aguja cerca de la tetilla, en un plano detalle [...], ni los espasmos de la muerte. Todo « in », tan intenso que constituye uno de los puntos « escandalosos » de la película », Pilar PEDRAZA, *op. cit.*, p. 46.

²³ Titre français du film.

²⁴ Il lui tranche la gorge au moment où celui-ci chante, en une sorte d'« expérience » mêlant mort et beauté extrêmement perverse. Précisons que, répétant un crime antérieur de Klaus, il a choisi un enfant qui chante excellemment.

²⁵ Le film a été sélectionné, comme on l'a vu, à la Berlinale 1986 et au Festival Fantasporto de Porto 1987, et a remporté le Prix du Meilleur Premier Film à la Semaine du Cinéma Espagnol de Murcia, comme aux Prix Sant Jordi du Cinéma de 1988. La critique espagnole l'a très majoritairement soutenu. Il a ses fans, dont Pedro Almodóvar, mais aussi un peu partout dans le monde, de la Grèce à l'Allemagne, en passant par la Suisse et la Pologne, où il est sorti en festival ou en DVD. Aux États-Unis, en particulier, où il a été exploité commercialement (à New York, en salle, sur le campus d'UCLA, également, mais aussi en DVD, avant la sortie DVD espagnole...), *In a Glass Cage* a ses admirateurs, dont John Waters, Almodóvar l'ayant découvert là-bas. En France, il a, entre autres, été présenté dans des festivals aussi divers que *Hallucinations Collectives*, à Lyon, *Different !* ou encore *L'Étrange Festival*, à Paris. Cette mention du titre anglais nous fait penser qu'une autre sorte de cage apparaît à l'écran, lorsque Ángelo

Villaronga. Il illustre une « poética del mal », terme que le réalisateur prononce dans l'interview citée plus haut, une poétique dont il accepte, d'ailleurs, qu'elle lui échappe une fois le film achevé et reçu par les spectateurs, comme la totalité du film d'ailleurs. Il reconnaît néanmoins dans la même interview une parenté « idéologique » avec un film comme *Salò ou les 120 journées de Sodome (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975)* de Pier Paolo Pasolini d'après Sade, en ceci qu'il s'agit d'une même période « fasciste » avec ses jeux mêlant sexe, torture et mort avec des adolescents sans défense. Mais Villaronga insiste sur la différence entre son propre film et *Salò*, car, pour lui, ce qu'il voulait montrer, c'était le cycle du mal, évoquant ce « punto de aviso » qu'est son film et cette nécessité de « vigilar » sans cesse, car le mal provoque toujours le mal²⁶.

Le réalisateur ne montre pas ce cycle du mal avec « moralisme », dit-il, et accepte même que l'on puisse, d'après lui, se prendre d'affection (« tomar cariño ») pour les personnages : le film n'est donc pas politique au sens pasolinien, dans le sens qu'il n'est pas, comme le dit Villaronga, une réflexion sur le national-socialisme, ni sur les camps de concentration, mais qu'il propose au spectateur de réfléchir sur notre humanité et ce que chacun de nous a à l'intérieur de soi, sous-entendu de bon, mais aussi de mauvais²⁷.

Pour conclure, nous aimerions dire que si *Tras el cristal* obéit en effet à la question posée par notre titre, on peut préciser qu'en Villaronga « se rejoue ce combat que tout artiste finalement connaît, entre l'épure et l'opaque »²⁸, c'est-à-dire qu'il use de moyens qui sont plus subtils, sans doute, que ses contempteurs n'ont bien voulu le voir et, aussi, que cette dénonciation du mal instrumentalisant la science, telle que l'opère le cinéaste, est à mi-chemin entre l'os, même stylisé, qu'elle met à jour, et le plus obscur des signifiés, dans les deux sens, du terme, à savoir : sombre et polysémique. Comme l'écrit avec raison Pilar Pedraza : « Como visión oscura y pesimista del juego universal de la víctima y el verdugo, se refiere al tema de los campos de concentración nazis [...]. Pero Villaronga siempre va más allá, hacia las fuentes del mal »²⁹.

C'est bien évidemment cette répétition sans fin du cycle du mal par une science dévoyée, falsifiée, fourvoyée, qui marque le spectateur dans ce film malaimable, certes, mais absolument pas immoral, ni même amoral, au contraire responsable sans être moraliste – cf. *supra*, dans les mots mêmes de Villaronga –, même par la manière forte, qui pousse le spectateur dans ses retranchements. Quant à cette transmission du mal que montre *Tras el cristal*, ainsi que nombre d'autres films du réalisateur, comme on l'a dit dès notre introduction, on pourrait même préciser qu'elle est encore plus spécifique : « En el cine de Villaronga el mal es contagioso, no como ideología sino como una enfermedad »³⁰. Allant justement plus loin que le seul discours idéologique ou politique sur une forme de mal (absolu) qu'est le nazisme, « interpel[a] de un modo incómodo, osado, casi

prend possession de la maison en installant des fils de fer barbelés... une sorte de « cage » qui, là encore, évoque celle à venir dans le vidéo-clip que Villaronga réalisera des années plus tard pour la chanteuse Mylène Farmer – sur la demande de celle-ci –, qui avait justement vu et apprécié le film de notre réalisateur dans une salle new-yorkaise (pour le *single* intitulé *Fuck Them All*, 2005). Ces dernières informations nous ont été données par Agustí Villaronga dans l'interview par mail déjà citée.

²⁶ Interview de 2009, *op. cit.*

²⁷ Interview de 2009, *ibid.*

²⁸ Laurent NUÑEZ, *Si je m'écorchais vif*, Paris, Grasset, 2015, p. 149, même si Nuñez parle ici, lui, du poète Jules Laforgue.

²⁹ Pilar PEDRAZA, *op. cit.*, p. 47.

³⁰ Pilar PEDRAZA, *ibid.*, p. 20. Nous soulignons.

insolente al espectador. No sólo trata del mal claramente acotado y obvio [...], sino de la turbiedad del deseo y sus objetos »³¹.

Car, au-delà d'une image de la science pervertie par ce médecin nazi, comme beaucoup le furent, d'ailleurs, ce qui est désormais prouvé³², cette image de la « science sans conscience », vieille finalement comme le monde et les hommes, et qui apparaît à l'écran tout au long de *Tras el cristal* se double d'une réflexion sur notre propre fascination pour le mal, ne serait-ce, tout d'abord, qu'à l'écran, pris que nous serions par une sorte de « démon de la perversité »³³ autodestructeur à la Poe, qui nous pousse à faire des choses néfastes pour nous, simplement, parce que nous ne devrions pas les faire : une fascination pour la simple image projetée, même si elle est insoutenable, en une sorte de *Funny Game* où le jeu est pourtant tout sauf drôle. Certes, « le cinéma demeure l'art supérieur de l'apocalypse », comme l'écrit Julia Kristeva, de là à dire que les spectateurs vont répéter, comme Ángelo et Rena, ces terribles choses vues, il y a un pas que nous ne franchirons pas, du moins l'espérons-nous.

Bibliographie

- BOLAÑO Roberto, *Gente que se aleja* (1980), dans *La Universidad desconocida*, Barcelone, Anagrama, 2007.
- CHÉROUX Clément (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazies 1933-1999*, Paris, Marval, 2001.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- ECO Umberto, « Entre l'auteur et le texte », dans *Interprétation et Surinterprétation (Interpretation and Overinterpretation, 1992)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- FRANCASTEL Pierre, *La Figure et le Lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël-Gonthier, 1967.
- GUEZ Olivier, *La Disparition de Joseph Mengele*, Paris, Grasset, 2017.
- NUÑEZ Laurent, *Si je m'écorchais vif*, Paris, Grasset, 2015.
- PEDRAZA Pilar, *Agustí Villaronga*, Madrid, Akal, 2007.
- VILLARONGA Agustí, Interview sur *Tras el cristal* (2009), Bonus de l'édition du coffret 5 DVD *Agustí Villaronga*, Barcelone, Cameo, 2010.

³¹ Pilar PEDRAZA, *ibid.*, p. 19.

³² On rappellera que les médecins furent les premiers parmi les différents corps de métier sollicités par le nazisme à épouser cette idéologie, ce qui donna lieu, notamment, à un « Procès des Médecins » (« Medical case » ou « Doctors' Trial »), du 9 décembre 1946 au 21 août 1947.

³³ Du nom de la nouvelle en forme d'essai d'Edgar ALLAN POE (*The Imp of the Perverse*, 1845).