



**HAL**  
open science

## “ Prénom Carmen (images de la femme dans El verdugo)

Nancy Berthier

### ► To cite this version:

Nancy Berthier. “ Prénom Carmen (images de la femme dans El verdugo) . Voir et lire García Berlanga, *Atlantica*, pp. 83-105, 1998. hal-04648204

**HAL Id: hal-04648204**

**<https://hal.science/hal-04648204v1>**

Submitted on 15 Jul 2024

**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.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

## PRÉNOM CARMEN (IMAGES DE LA FEMME DANS *EL VERDUGO*)

Nancy Berthier

\*\*\*

"La juventud, lo que quiere, es libertad"  
Don Amadeo, *El verdugo*

Au sein de l'esthétique chorale qui généralement sert à caractériser le cinéma de Luis García Berlanga, la place des femmes est réduite. Les figures féminines sont certes nombreuses, mais les films se structurent dans l'ensemble à partir de personnages masculins dans un monde conçu par et pour les hommes. Les femmes participent de l'univers filmique à titre essentiellement secondaire. Leur caractérisation est limitée, voire schématique<sup>1</sup>.

*El verdugo* échappe en partie à cette règle et met en scène, pour la première fois dans la filmographie du réalisateur valencien, un personnage féminin complexe et subtil. La structure chorale étant contenue dans les limites de quelques séquences (la sortie dominicale, la scène de l'aéroport ou le mariage, par exemple), le film se structure fondamentalement à partir d'un trio de base: Amadeo, le bourreau, Carmen, la fille du bourreau et José Luis, l'employé des Pompes funèbres. Il est vrai que la hiérarchie filmique place au premier rang ce dernier, un personnage masculin donc, présent à l'écran dès le premier plan du film (plan 19<sup>2</sup>, au terme du générique), et qui sera ensuite de toutes les séquences (19, au total<sup>3</sup>). Carmen n'intervient dans l'histoire que dans un second temps (au plan 25, soit six minutes plus tard) et son histoire vient se greffer sur celle de José Luis, via son père (elle est présente dans 12 séquences tandis que son père apparaît dans 14 séquences, arrivant juste après José Luis, dans la hiérarchie filmique) par le biais de l'intrigue amoureuse. Néanmoins, au sein même de ce rapport de subordination, son rôle est déterminant et dans les interstices du synopsis, c'est elle qui mène la barque: tour à tour adjuvant et opposant -tout dépend du point de vue-, elle impose sa loi, et découvre sa nature manipulatrice. A travers ce personnage, relayé dans les moments de choralité par

---

<sup>1</sup> Quelques exceptions à cette tendance, cependant: le premier film de Luis GARCIA BERLANGA, *Esa pareja feliz*, réalisé en 1951 en collaboration avec Juan Antonio BARDEM, qui, se structurant autour de l'histoire d'un couple, propose un personnage féminin *relativement* élaboré (quoique dans un rapport de subordination très net au protagoniste masculin). Par ailleurs, et nous y reviendrons ultérieurement, les trois films qui suivront *El verdugo*, *La boutique*, *Vivan los novios* et *Tamaño natural*, problématiseront, chacun à sa manière, l'image de la femme dans le cadre des rapports de couple.

<sup>2</sup> Pour la numérotation des plans utilisée ici, je renvoie au découpage réalisé par Emmanuel LARRAZ et Jean-Claude SEGUIN dans la revue *L'Avant-Scène Cinéma*, octobre 1997, n°465 (les références au découpage figureront désormais sous la forme abrégée AS, p. x).

<sup>3</sup> J'ai découpé la totalité du film en 19 grands mouvements narratifs que, pour des raisons pratiques, je désigne par le terme de séquences, bien qu'ils ne se superposent pas toujours aux séquences filmiques à proprement parler.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

d'autres figures féminines en miroir, pour la première fois dans sa filmographie, Berlanga problématise l'image de la femme dans ses déterminations socio-politiques et la place au centre d'un discours profondément subversif. Cette étude s'attachera à suivre les successives images de la femme à l'oeuvre dans *El verdugo*, de la fille à marier à la femme au foyer en passant par la *novia*, et à montrer l'originalité du traitement que leur accorde le réalisateur valencien.

## I. L'apparition

"Ce fut comme une apparition", aurait pu raconter José Luis en sortant de chez Carmen, au terme de la deuxième séquence du film, victime, comme Frédéric Moreau dans *L'Education sentimentale*, de ce coup de foudre qui est le passage obligé du récit d'une histoire d'amour. Sous le prétexte de faire rapporter par José Luis la malette du bourreau, oubliée dans le fourgon des Pompes Funèbres, le narrateur fait débiter l'intrigue amoureuse sur la scène primitive de la rencontre à partir de laquelle le film se construira - entre autres- comme l'histoire d'un couple, argument qui, réduit à sa substantifique moëlle ("boy meets girl"), résume une bonne partie de l'histoire du cinéma comme de la littérature.

La première apparition de la femme aimée dans un récit obéit à des codes de représentation qui, au-delà de leur diversité, partent d'un même principe: sous le regard de l'aimant, l'aimée est dotée de toutes les qualités qui la rendent unique et justifie son choix particulier. Le coup de foudre, ce premier temps de la rencontre amoureuse, par son instantanéité, est généralement d'ordre visuel et par conséquent se traduit par une représentation physique particulière, articulée autour du sème de la beauté. Au cinéma, la représentation de la rencontre amoureuse procède à la mise en valeur du personnage féminin au moyen d'une mise en scène savante, par le cadrage (souvent du visage en plan rapproché), l'inscription dans un décor valorisant (ou, au contraire, réduit à sa plus simple expression au profit de la figure humaine), les jeux de regards: le maquillage, la lumière en souligneront l'exceptionnelle beauté, dans une rhétorique largement codifiée par le *star system* qui, bien que largement contaminé par d'autres systèmes de représentation filmique de la femme au seuil des années soixante, reste prédominant dans la mémoire visuelle collective<sup>4</sup>.

Dans la deuxième séquence de *El verdugo* (plans 25 à 36) la première intervention à l'image de Carmen se construit à partir du cliché de l'apparition. Sa soudaine irruption au seuil de la maison du bourreau (plan 25) va littéralement "ravir"<sup>5</sup> José Luis, prêt à repartir en abandonnant la malette sur le pas de la porte, le retenir et le faire pénétrer, malgré ses réticences, dans l'antre du bourreau. La suite de la séquence, située dans l'appartement du bourreau, prolonge cette thématique du ravissement. Mais le film va retravailler le cliché

---

<sup>4</sup> Les propos d'Edgar MORIN, parlant du maquillage de cinéma, mettent parfaitement quoique indirectement en évidence leur rôle dans la construction d'une beauté idéale de l'actrice dans le *star system* hollywoodien qui renvoie à un éternel féminin: "Le maquillage de cinéma, comme le maquillage de la vie quotidienne, qu'il dépasse par son art, mais à qui il propose cet art, restitue jeunesse et fraîcheur: il répare le teint, mastique les rides, corrige les imperfections, ordonne les traits selon un canon de beauté qui peut être hellénique, oriental, exotique, piquant, romantique, félin, ingénu, etc.". Edgar MORIN, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972, p. 42.

<sup>5</sup> "Ravissement. Episode réputé initial (mais il peut être reconstruit après coup) au cours duquel le sujet amoureux se trouve "ravi" (capturé et enchanté) par l'image de l'objet aimé (nom populaire: *coup de foudre*; nom savant: *énamoración*)" BARTHES, Roland, *Fragments du discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p 223.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

de la rencontre amoureuse et s'en démarquer pour poser les premiers jalons d'une image de la femme plus élaborée.

En effet, s'il est vrai que cette irruption soudaine de la féminité dans des lieux inhospitaliers va provoquer le premier effet de fixation amoureuse, Carmen est cependant assez éloignée des canons de beauté classiques qui configurent la première apparition de l'être aimé. Tout à l'inverse, son personnage est construit à partir d'une dégradation de l'imaginaire féminin traditionnel. Noyée par le décor qui l'entoure sous la forme d'un plan rapproché (plan 26) puis d'une série de plans moyens qui mettent au même niveau décor et personnage, sa féminité est d'abord celle de la ménagère: bien en chairs, vêtue d'une simple robe à fleurs, sommairement coiffée, elle sèche ses mains avant de saluer José Luis. Pendant toute la séquence, on la verra vaquer frénétiquement à diverses occupations ménagères (le café, le repassage) en arrière plan et héler la voisine par la fenêtre d'une voix presque vulgaire<sup>6</sup>, sur des thèmes qui ne le sont pas moins ("María, il y a ton gosse qui se mouille dans la cour! Prends-le donc... Il pleure"<sup>7</sup>), le tout dans un univers de casseroles et de torchons... L'actrice qui incarne le personnage, Emma Penella, sans être une femme mûre, n'est pas non plus une jeune première et a de toute évidence, coiffé Sainte Catherine<sup>8</sup>; rien n'est vraiment fait pour rajeunir ses traits. En fait, cette scène d'apparition va construire l'éloge du féminin sur des bases beaucoup plus matérielles: c'est à un autre cliché qu'il renvoie, celui de la fée du logis, en d'autres termes, de la fille à marier, la *novia* en puissance, dont le père prendra bien soin de vanter les mérites à l'adresse de José Luis: "elle est très propre"<sup>9</sup>, dans une réplique à double sens eu égard à sa condition sociale de fille de bourreau. Sur fond de réalité socio-économique et sur les traces du néo-réalisme, le film inaugure son image de la féminité sans complaisance, aux antipodes du cliché sur lequel il se fonde<sup>10</sup>.

Mais cette dégradation de l'idéal féminin va, par effet de contraste, entraîner la cristallisation du sentiment amoureux de José Luis à partir d'une érotisation du corps de Carmen, provoquant l'appel de la chair. Dans cette atmosphère de quotidienneté, les formes de Carmen sont soulignées par la mise en scène. D'abord sa poitrine plantureuse marquée par un décolleté plongeant, au premier plan de la séquence (plan 26), qui la cadre précisément presque au niveau de cette dernière. Puis, dans les plans suivants, ses allées et venues affairées à travers les deux pièces (largement présentes grâce à la taille des plans, essentiellement moyens et à leur longueur qui rend le mouvement dans la plénitude de sa durée) soulignent la générosité de ses formes, suivies par le regard de José Luis. Enfin, pour couronner le processus de fixation amoureuse, la croupe charnue et le mollet de Carmen se détachent à l'arrière-plan lorsqu'elle se penche à la fenêtre pour parler à sa voisine (plan 27), cristallisant le désir de José Luis, médiatisé par son regard insistant et coupable (plans 27 et 28 où il s'assure notamment, en un bref coup d'oeil, qu'Amadeo ne l'a pas surpris dans son voyeurisme). La charge érotique de ces fragments de corps, blasons

<sup>6</sup> Sa voix était tellement inhabituelle qu'elle fut doublée systématiquement jusqu'à ce que Juan Antonio BARDEM, en 1953, dans *Cómicos*, lui restitue sa voix originale.

<sup>7</sup> "María, ¡que tu chico se está mojando en el patio! ¡Cógelo, mujer, que está llorando!". AS, p. 14.

<sup>8</sup> Née en 1930, elle a alors 33 ans.

<sup>9</sup> "es muy limpia". AS, p. 13.

<sup>10</sup> Il est clair que la désacralisation de la femme au cinéma n'est pas le seul fait du néo-réalisme et de Berlanga. Au sein même du modèle hollywoodien, les années soixante, fondées sur les valeurs de l'"American way of life" vont apparaître de plus en plus fréquemment des représentations prosaïques de femmes au quotidien.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

quelque peu grotesques d'un instinct quasi animal<sup>11</sup>, va s'imposer. Comme l'"homme aux loups" fasciné par la silhouette d'une jeune bonne lavant le sol<sup>12</sup>, José Luis est captivé par ce corps au travail, en apparence indifférent à son propre potentiel érotique, en apparence innocent et par là même, forçant le désir coupable.

Cette dimension sexuelle, habituellement propre à la *vamp* (mais c'est là leur seul point commun) va construire le premier temps de l'histoire de José Luis et de Carmen selon un schéma biblique de perte de l'homme par la femme. Carmen, Eve des temps modernes, va offrir à José Luis de partager son café, avec la complicité de Amadeo/serpent (figure diabolique). Il sera définitivement chassé du Paradis de son innocence originelle de simple employé des Pompes Funèbres et sera condamné à travailler comme bourreau pour nourrir sa famille.

Cet aspect érotique, qui peut sembler contradictoire avec la première image que nous avons dégagée du personnage, entre en fait dans un rapport de complémentarité avec elle: la sexualité et le confort matériel seront les deux faces d'une même monnaie, les deux atouts de Carmen pour retenir José Luis dans les mailles du mariage, les deux armes qui auront raison de lui. Ces deux modalités de la représentation de la féminité structureront alternativement le film.

## II. La *novia*

Dans la logique de la rencontre, après une ellipse sur la manière dont vont se nouer leurs relations intimes, Carmen se transforme, dès le quatrième plan du film, en *novia* de José Luis, à la faveur d'une promenade dominicale. La figure de la *novia* se développe en deux temps, sur quatre séquences (séquences 4 à 7) avant de se conclure par un mariage.

Le déjeuner sur l'herbe qui réunit, au bord d'un lac, les principaux personnages du film, José Luis, Amadeo, Carmen et le fidèle collègue Alvarez accompagné de sa moitié, problématise le thème de la *novia*. D'abord, à l'occasion de la collation collective, Carmen confirme ses talents domestiques sous la forme, de nouveau, d'un succulent café servi avec grâce, qui provoque le commentaire élogieux du fin connaisseur Alvarez à l'adresse de José Luis: "Cette fille est une perle, mon vieux, c'est moi qui te le dis..."<sup>13</sup>. Puis il précise sa pensée, un peu plus loin: "Ecoute, toi ce que tu dois faire c'est te marier... Fonder un foyer comme tout le monde fait, et tu vivrais beaucoup mieux sans aucun doute"<sup>14</sup>. L'argument est de "poids" pour un José Luis qui subit au quotidien les désagréments et vexations d'une cohabitation avec son frère et sa belle-famille.

Il est vrai par ailleurs que, extirpée de son antre obscur au plafond bas, endimanchée, embellie par la lumière naturelle et mise en valeur par un espace extérieur qui lui permet en outre de mouvoir son corps librement, sans l'obstacle des objets dégradants du quotidien, Carmen s'est métamorphosée momentanément en jeune fille gaie

<sup>11</sup> "Dans le monde animal, le déclencheur de la mécanique sexuelle n'est pas un individu détaillé, mais seulement une forme, un fétiche coloré (ainsi démarre l'Imaginaire)". BARTHES, Roland, *Fragments du discours amoureux*, op. cit., p. 226.

<sup>12</sup> Cas étudié par Sigmund FREUD, dans "L'homme au loup", *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 15e ed., 1989.

<sup>13</sup> "Esta chica es una joya, muchacho, que te lo digo yo...". AS, p.20.

<sup>14</sup> "Mira, tú lo que tienes que hacer es casarte... Formar un hogar como hace todo el mundo, y ¡qué duda cabe de que vivirías muchísimo mejor!". AS, p. 21.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

et désirable, en une de ces *novias* à l'insouciance séductrice qui traversent la comédie espagnole des années quarante et cinquante<sup>15</sup>. C'est dans ce cadre champêtre, un des rares espaces radieux et ouverts du film (il y aura aussi une de ces parenthèses à la fin du film, à Mallorca), que se produit un des passages obligés de l'histoire d'amour, la déclaration.

La déclaration représente un moment privilégié, conformément au stéréotype, sur lequel elle se fonde ici. Le couple s'éloigne et dans l'intimité que cet éloignement dans un *locus amoenus* procure, s'enlace au son de la musique d'une radio voisine. La proximité des corps entraîne la proximité des âmes, l'épanchement réciproque<sup>16</sup>. Mais, après ce bref intermède romantique, le grotesque ressurgit et le film prend alors quelque distance ironique avec le cliché. Si Carmen et José Luis découvrent que leurs deux âmes solitaires sont soeurs, c'est parce qu'elle est fille de bourreau et que lui est employé des Pompes Funèbres: "Nous avons la même maladie"<sup>17</sup>, constate José Luis. Et leur désir de voyage, d'évasion vers un ailleurs propice, prend la forme prosaïque du désir d'émigration économique, elle en France et lui en Allemagne. L'interpellation agressive des propriétaires de la radio au rythme de laquelle se faisait cet épanchement des corps et des âmes rompt brutalement le charme du bref intermède en ramenant à un quotidien basement matériel<sup>18</sup>. Enfin, le dialogue qui clôt la séquence, la fait évoluer de manière irréversible dans le sens d'une dégradation aux effets humoristiques avec la question finale censée sceller l'intimité des deux coeurs: " Joli paysage. Où aimerais-tu mourir?"<sup>19</sup>...

Cette déclaration en creux (le canonique "Je t'aime" n'est pas prononcé) est complétée un peu plus tard par la séquence du coup de téléphone qui installe la relation du couple dans le rituel du *noviazgo*. Carmen Martin Gaité rappelle le rôle officiel de l'appel téléphonique dans le développement d'une relation amoureuse dans l'après-guerre en Espagne:

"Dépasser le stade consistant à se "laisser raccompagner" par un garçon pour *sortir* avec lui, supposait déjà une décision plus compromettante et était marqué du sceau des appels téléphoniques. "Ils sortent ensemble. Il l'appelle au téléphone", avait-on l'habitude d'annoncer, comme nouvelle importante, pour mesurer le degré d'intensité de la relation"<sup>20</sup>.

Autre passage obligé de la relation amoureuse, le coup de téléphone renforce l'intimité des personnages, malgré la distance, avec une relation exclusive de voix à voix. Carmen est hors champ et nous devinons ses réponses à travers les répliques de José Luis.

Cette brève présentation du *noviazgo* et de ses rites est complétée par la photo que José Luis propose d'offrir à Carmen. Au-delà de son simple rôle descriptif, l'épisode de la

<sup>15</sup> Dans un article consacré à "La représentation des femmes dans le cinéma des années quarante", j'ai mis en évidence la manière dont un grand nombre de films espagnols se structurent à partir de la figure de la femme comme "être pour le mariage". *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, n° 11-12, Paris-X - Maison des Pays Ibériques, décembre 1990.

<sup>16</sup> La danse (généralement sous la forme du bal) est un des ingrédients habituels de l'histoire d'amour. "Une valse rapide, dans un salon éclairé de mille bougies, jette dans les jeunes coeurs une ivresse qui éclipse la timidité, augmente la conscience des forces et leur donne enfin l'*audace d'aimer*". STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, p. 52.

<sup>17</sup> "Tenemos la misma enfermedad". AS, p. 23.

<sup>18</sup> Je ne m'étends pas sur l'analyse de ce passage du film et renvoie, pour une étude plus détaillée, à l'article de Jacques TERRASA, "Anatomie d'un plan", à paraître dans la *Revue des langues néo-latines*.

<sup>19</sup> "Bonito paisaje ¿A ti dónde te gustaría morir?". AS, p. 23.

<sup>20</sup> "El paso de "dejarse acompañar" por un chico a "salir" con él ya suponía una deliberación más comprometedora, y venía marcado por las llamadas por teléfono. "Salen juntos. La llama por teléfono", se solía decir, como noticia importante para medir el grado de intensidad que llevaban las cosas". Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987, p.193.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

photo a une valeur symbolique non négligeable: il a déjà été question de photos dans la séquence de la rencontre. Les portraits qui figurent sur le mur de l'appartement sont des portraits d'êtres chers, parents (*familiares*) ou non, qui font partie de la vie du bourreau et de sa fille (plan 28)<sup>21</sup>. En offrant sa photographie à Carmen, José Luis accepte indirectement d'entrer dans la famille. En outre, ce cadeau, très intime, s'inscrit dans une économie d'échange et appelle en contrepartie un don<sup>22</sup>, lui aussi, très intime... Ce sera d'ailleurs, un peu plus loin, une autre photo, celle d'un ancien fiancé de Carmen accrochée sur le mur de son alcôve, qui introduira la séquence consacrée à la "scène primitive" qui scellera à jamais leurs deux destins.

La métaphore de la pêche sert en espagnol à désigner la relation amoureuse d'un point de vue féminin: il faut "pêcher le fiancé" -"pescar el novio"-, et cela représente tout un art dans les années quarante et cinquante où la réelle pénurie de candidats au mariage - conséquence directe de la guerre et de l'après-guerre- alliée au fait que l'idéologie dominante n'admet guère de place pour la femme ailleurs que dans son foyer, va transformer cette "pêche à l'homme" en premier sport national pour jeunes filles.

A partir du moment où le poisson a mordu à l'hameçon, tout l'art du pêcheur consiste à le retenir; mais ses chances d'en rattraper sont minimes. Carmen, malgré son handicap majeur (comme fille de bourreau), vient précisément d'en ferrer un, José Luis<sup>23</sup>, assez bien de sa personne, et elle va tout mettre en oeuvre pour l'emprisonner dans les filets du mariage, allant jusqu'à lui offrir le fruit défendu.

Dans l'univers cinématographique espagnol de l'époque, héritier en cela de la comédie hollywoodienne des décennies antérieures, il est relativement rare que le péché de chair soit commis par un personnage positif. Il est généralement réservé à la "mala mujer". Le personnage de Carmen, en cet endroit du film, précisément, se complique. Elle passe du statut de la pure *novia* à celui de la tentatrice. Après un acte amoureux réalisé dans l'ellipse du montage cut, les deux amants se reposent et conversent sur le lit de la jeune femme dont la combinaison légère souligne les rondeurs lascives (plan 56). Aucun doute n'est laissé au spectateur sur son innocence. Même si son étonnement de voir son père faire irruption au beau milieu de la scène n'est pas feint (plan 57), elle est parfaitement consciente des conséquences de l'acte fatal et ses objectifs sont clairs. A son père qui se lamente d'une telle conduite, elle répond: "D'ailleurs, mon père, si je n'y prends garde, je vais mourir célibataire"<sup>24</sup>.

*Soltera*, célibataire, tout est là. Pour la femme honnête, le célibat sonne comme un aveu d'échec. La célibataire, la vieille fille, est le contre-modèle social; il est à éviter. Dans *Calle Mayor*, quelques années avant *El verdugo*, Juan Antonio Bardem avait brossé sur le mode tragique, un portrait saisissant de ce contre-modèle sous les traits d'une vieille fille de province aux dépens de qui une bande de jeunes hommes se distraitait en lui faisant

<sup>21</sup> Une photo en particulier a retenu l'attention de José Luis: celle d'un beau jeune homme un instant pris pour le fiancé, en fait ancien condamné à mort exécuté par Amadeo. La présence de sa propre photo va engager un rapport lointain avec cet autre condamné, ce double de lui-même.

<sup>22</sup> "Le cadeau est attouchement, sensualité: tu vas toucher ce que j'ai touché, une troisième peau nous unit"[...] "Parler le don, c'est le placer dans une économie d'échange (de sacrifice, de surenchère, etc.) à quoi s'oppose la dépense silencieuse". Roland BARTHES, *Fragments du discours amoureux*, op. cit., p. 89 et p. 90.

<sup>23</sup> Lors de la séquence consacrée à la promenade dominicale, au moment précis où José Luis mord à l'hameçon, on verra en arrière plan un pêcheur traverser latéralement le champ...

<sup>24</sup> "Además, padre, en cuanto me descuido me muero soltera", AS, p. 29.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

croire que l'un d'entre eux était tombé amoureux d'elle<sup>25</sup>. Mais la haine du célibat, outre sa valeur idéologique (c'est autant de fils en moins pour la patrie) est, il faut bien le dire, le résultat d'une situation économique donnée. La fille célibataire reste à la charge de ses parents. Or, il est un contrat social implicite qui veut que l'enfant prenne en charge ses parents en échange de l'éducation qu'il a reçue. Ne pas mourir célibataire, l'enjeu est donc de taille.

La Carmen tentatrice va alors se transformer en Carmen manipulatrice qui va mettre en place un premier piège qui se refermera sur lui: la promesse de se marier pour apaiser le courroux paternel "même si c'est un mensonge"<sup>26</sup>, précise-t-elle, pour le forcer à prononcer devant témoin la parole fatale (qui vaudra comme reconnaissance de faute). S'ensuit la demande en mariage (plan 58), véritable morceau de bravoure filmique, entièrement placée sous le signe de la dégradation du cliché. Dans l'espace d'un plan divisé en trois sous-espaces (chambre de Carmen, chambre d'Amadeo et espace intermédiaire de la salle à manger), José Luis prononce la demande fatale: "Monsieur Amadeo, je vous demande la main de votre fi...fille"<sup>27</sup> tandis que son pantalon mal attaché glisse comme une preuve, si besoin en était, de la consommation pré-nuptiale, ponctuant d'un effet burlesque la séquence.

Outre sa dimension parodique, cette séquence de demande en mariage va faire évoluer la figure de Carmen de façon irréversible dans le sens de la culpabilité. Est clairement désignée la part de calcul qui régit sa conduite. Le plan tripartite permet au spectateur d'observer sa réaction sur son visage tandis que tant bien que mal José Luis essaie de rester digne dans une circonstance aussi grave.

Engagé par sa promesse qui vaut indirectement comme reconnaissance de faute, José Luis voit le piège se refermer inexorablement sur lui lors de la séquence suivante, quand Carmen lui apprend qu'elle est enceinte. La seule manière de réparer sa faute, c'est de tenir ses engagements. Pris dans l'engrenage de la culpabilité, force lui est de se rendre.

Au terme de cette mécanique fatale qui semble orchestrée en partie par Carmen, a lieu le mariage, couronnement de la relation entre les deux personnages, *happy end* classique des films fondés sur le "boy meets girl" et des contes. Mais nous ne sommes qu'à la huitième séquence d'un film qui en comporte dix-neuf. Berlanga va prolonger son histoire en dehors des limites du *happy end* qui généralement laisse dans un hors champ narratif le récit trivial de la vie conjugale. Ce faisant, il s'inscrit ici dans une série de films espagnols qui, sous l'influence du néo-réalisme, s'attachent à décrire la vie quotidienne, et évoquent l'après mariage, à commencer par son premier film *Esa pareja feliz* (où le mariage des protagonistes, également représenté, n'est qu'un moment de la fiction). Corrélativement, c'est une toute nouvelle image de la femme qui va être déclinée dans le film: celle de la femme mariée, la mère de famille, investie par la sanctification, à la fois religieuse et politique du mariage, d'un pouvoir illimité sur son époux.

<sup>25</sup> *Calle Mayor*, Juan Antonio Bardem, 1956. Il y a, notamment, dans ce film, une visite d'appartement en construction qui anticipe celle de *El verdugo*.

<sup>26</sup> "aunque sea mentira". AS, p. 29.

<sup>27</sup> "Señor Amadeo, le pido la mano de su hi... hija", AS, p. 30.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

### III. La vestale <sup>28</sup>

Ce modèle féminin, qui va permettre de rendre compte du personnage de Carmen entre la neuvième et la dix-neuvième séquence, ne brille certes pas par son originalité. Néanmoins, il fonctionne dans un contexte idéologique précis dont nous nous contenterons de signaler les grandes lignes afin de mettre en perspective notre analyse. Le système politique en place, le franquisme, s'appuie sur le modèle traditionnel de la "perfecta casada", où la femme, par le biais de la maternité toute-puissante car sacrée, est instaurée en tant que gardienne des valeurs, par le maintien de la stabilité de la structure familiale censée reproduire à l'échelle d'un microcosme le macrocosme socio-politique:

"Pour nous", déclare Franco en 1953, "la famille est la pierre angulaire de la Nation[...]. L'élévation de sentiments que suppose l'ordre familial, la solidarité dans un destin commun, le réseau de traditions accumulées au fil des années et qui se transmettent de père en fils au moyen de la torche du devoir, des honneurs, du travail ou du sacrifice font que non seulement la famille et la Patrie présentent des ressemblances, mais qu'en outre, la famille constitue un modèle, un archétype pour la Nation"<sup>29</sup>.

Ce modèle, qui s'inscrit dans une stricte relation d'opposition au modèle républicain antérieur à la guerre civile, est, comme le souligne Wilhem Reich, un des principes fondamentaux sur lesquels s'appuie l'idéologie totalitaire:

"L'Etat autoritaire trouve un intérêt majeur dans la famille autoritaire: *elle est la fabrique où s'élaborent sa structure et son idéologie*"<sup>30</sup>.

Avant même la fin de la guerre civile, le camp des nationalistes va donc accorder une importance prioritaire à ce retour aux valeurs familiales (inscrites en 1946 dans le *Fuero de los Españoles* par une protection spéciale pour les familles nombreuses) qui se développera tout au long des années quarante et cinquante:

"A partir de 1938, les gouvernements successifs du régime de Franco mirent en route un processus devant configurer le modèle de société et de famille dont ils avaient besoin pour leurs objectifs politiques"<sup>31</sup>.

Dans le contexte de l'après-guerre, ce modèle féminin se structure à partir de la notion de foyer, d'espace domestique, lieu de prédilection et de refuge assigné par l'idéologie dominante à la femme:

"La maison, l'espace domestique, apparaît comme le refuge qui défend la famille d'une réalité extérieure qui se montre sous des dehors hostiles [...] Dans ce processus de reconstruction de

<sup>28</sup> Au sens restreint de gardienne des valeurs politico-religieuses au sein de la cité, la virginité n'étant bien évidemment pas une des "qualités" de Carmen. Le terme est utilisé par André BAZIN pour caractériser l'image de la femme dans le western qui "institue et confirme la femme dans sa fonction de vestale des vertus sociales dont ce monde encore cahotique a le plus grand besoin". "Le western, ou le cinéma américain par excellence", dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1975, p. 222.

<sup>29</sup> "Para nosotros, la familia constituye la piedra básica de la Nación [...]. Por la elevación de sentimientos que el orden familiar entraña, por la solidaridad del común destino, por la red de efectos y tradiciones acumulados al correr de los años, que de padres a hijos se transmiten con la antorcha del deber, de los honores, del trabajo o del sacrificio, no sólo es semejante a lo que puede establecerse entre la familia y la Patria, sino que la familia constituye un modelo, un arquetipo para la Nación". Message de fin d'année du 31/12/1953, cité dans Francisco FRANCO, *El pensamiento político de Franco*, Madrid, Ediciones del Movimiento, 1975, p. 481

<sup>30</sup> Wilhem Reich, *La psychologie de masse du fascisme*, Payot, Paris, 1972, p. 50.

<sup>31</sup> "A partir de 1938 los sucesivos gobiernos del régimen de Franco iniciaron el proceso de configurar el modelo de sociedad y de familia que necesitaban para sus objetivos políticos". Pilar FOLGUERA CRESPO, "El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975)", dans *Historia de las mujeres en España*, ouvrage collectif, Madrid, Síntesis, 1997, p. 536.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

l'espace domestique et de la vie quotidienne de la population, un rôle de choix est assigné aux femmes<sup>32</sup>.

Naturellement, la présence au foyer est considérée comme incompatible avec l'exercice d'une profession et une loi de mars 1946

"pénalisait le travail de la femme mariée par la perte du supplément familial, considérant que celle-ci devait se consacrer pleinement à ses occupations de mère de famille<sup>33</sup>.

Au-delà de son rôle dans la logique de l'idéologie franquiste, le discours sur la femme est déterminé par les nécessités démographiques. Au terme de la guerre civile, qui avait vu augmenter le taux de mortalité (notamment infantile) et baisser le taux de natalité, la récupération des valeurs familiales s'accompagne d'un discours nataliste, destiné à faire retrouver à l'Espagne un dynamisme démographique indispensable pour l'avenir économique d'un pays exangue:

"Il était nécessaire, d'après les gouvernants, de récupérer le noyau familial et sa fonction procréatrice, mise à mal par les valeurs diffusées par la république"<sup>34</sup>.

Dans le film de Berlanga, le personnage de Carmen s'inscrit dans la droite logique de ce modèle féminin: prolongeant l'image donnée lors de sa première apparition, l'ex-jeune fille à marier trouve dans la vie conjugale son plein épanouissement. A l'exception d'un bref intermède en extérieurs, elle a sa place dans l'espace providentiel du foyer, matérialisé par l'appartement de fonction obtenu grâce aux bons et loyaux services de José Luis. Dans cet appartement, elle construit un nid protecteur pour sa famille, dans une "volonté d'enfermement douillet"<sup>35</sup>, qui se transformera en véritable prison -mais au terme d'un enchaînement volontaire- pour José Luis.

S'il est vrai que le personnage de Carmen reproduit, à l'échelle du film, le modèle féminin prôné par le régime, le film de Berlanga va cependant prendre le contrepied de cette image de la femme pour en dénoncer subtilement le caractère néfaste. En effet, *El verdugo*, en réarticulant ce modèle au sein de sa fiction -la passation de pouvoir d'un bourreau-, va mettre en évidence les lois de fonctionnement d'une idéologie fondamentalement castratrice.

Le personnage de Carmen comme vestale intervient dans les épisodes clefs où se joue pour José Luis l'abdication de sa volonté<sup>36</sup>. Tout d'abord, dans la séquence décisive qui précède la signature par José Luis de sa demande de poste de bourreau (plans 79-85). Décisive au sens où, ce qui s'y joue, c'est la perspective d'obtention de l'appartement de fonction qui permettra à la famille potentielle (marquée à l'image par la représentation insistante de la future maternité sous la forme peu gracieuse de ses proéminences de

<sup>32</sup> "La casa, el espacio doméstico, aparece como el reducto que defiende a la familia de una realidad externa que se muestra aún hostil [...] En este proceso de reconstrucción del espacio doméstico y de la vida diaria de la población se asigna a las mujeres un papel protagonista". Ibidem, p. 534.

<sup>33</sup> "penalizaba el trabajo de la mujer casada con la pérdida del plus familiar, considerando que ésta debía dedicarse plenamente a sus tareas como madre". Ibidem, p. 528.

<sup>34</sup> "Era necesario, a juicio de los gobernantes, recuperar el núcleo familiar y su función procreadora, destruida por los valores difundidos por la república". Ibidem, p. 528.

<sup>35</sup> Dans son article "Amour et repli dans la presse féminine du franquisme", Marie FRANCO montre la manière dont, dans la presse féminine, se traduit concrètement cette préoccupation de construire un espace familial protecteur à partir de l'aménagement de l'espace domestique, dans *Regards sur le XXe siècle espagnol*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques MAURICE, Nanterre, Université ParisX, 1993, p. 177.

<sup>36</sup> Pour de plus amples précisions sur les mécanismes qui entraînent l'abdication de la volonté, voir l'article que je consacre à la question, "Arrêt sur image (autour d'un plan de *El verdugo*)", à paraître dans la revue *Co-texte*, Editions du CERS, Montpellier.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

femme enceinte) de s'épanouir matériellement. Les deux arguments avancés par Carmen et par son père, relais capital, sont l'enfant à venir ("Je le disais pour l'enfant"<sup>37</sup>) et l'appartement ("Nous voulons l'appartement, oui ou non?"<sup>38</sup>). A la fin de la séquence, c'est Carmen qui, répondant à la place de son époux à la question que pose son père ("On y va ou pas?"<sup>39</sup>) a le dernier mot, "Allez, oui!"<sup>40</sup>, qui a finalement raison des réticences de José Luis. Celui-ci se laisse convaincre au nom de la famille qu'il est censé défendre et maintenir.

Dans un deuxième temps, vers la fin du film (séquence 15), ce sont ces mêmes valeurs, défendues par Carmen, qui vont convaincre José Luis de se rendre à Majorque pour y accomplir son office de bourreau. Dans l'atmosphère de plénitude familiale du nid douillet de l'appartement de fonction, où règne le confort de la vie de couple, y compris dans sa composante sexuelle, essentielle et largement représentée<sup>41</sup>, le télégramme officiel qui invite José Luis à se rendre à Majorque provoque un mouvement de panique chez ce dernier, prêt à rompre cet équilibre en renonçant à son emploi et aux avantages qu'il procure: "Si tu démissionnes maintenant, nous perdons l'appartement, et où allons-nous aller?"<sup>42</sup> lui demande son beau-père. "Dans la rue"<sup>43</sup>, n'hésite-t-il pas à répondre fermement, laissant entrevoir le cataclysme de l'équilibre rompu. C'est à Carmen qu'il revient de le convaincre de renoncer à son projet subversif: "Carmen, essaie de le convaincre, je t'en prie! Et qu'il pense à son fils!"<sup>44</sup>, supplie Amadeo, heureux bénéficiaire, par fille interposée, de l'ordre domestique. Toujours au nom de l'équilibre familial, elle va habilement présenter sa possible déchéance sociale future en tant que femme: "Moi, ça ne me fait rien de me remettre à coudre"<sup>45</sup>. Puis, de la même manière qu'elle avait obtenu de lui une promesse de mariage "aunque sea mentira", elle va obtenir de lui qu'il accepte de se rendre à Mallorca sous le prétexte que cela ne l'engage à rien: "Eh bien, démissionne. Maintenant, si tu veux le faire, pourquoi ne pas le faire là-bas? Au moins, tu auras connu Palma"<sup>46</sup>. Le spectateur averti verra, à travers cet argument, se profiler l'aboutissement inéluctable d'une mécanique engagée dès le début du film.

Puis, en amont, dans la dernière séquence du film (séquence dix-neuf), lorsque José Luis a accompli son devoir de bourreau, c'est une image de maternité glorieuse qu'il retrouve sur le pont du bateau qui les ramènera. Au terme d'un long plan qui précède l'exécution du condamné par José Luis laissée dans l'espace d'un hors champ narratif (plan 158), le montage cut laisse place de manière abrupte à un plan rapproché de Carmen (plan 159) s'occupant de son enfant, symbole visuel de la cause réelle de l'acte de José Luis. La structure d'opposition presque manichéenne dans laquelle s'incrinvent cause et conséquence

<sup>37</sup> "Yo lo decía por el niño". AS, p. 41.

<sup>38</sup> "¿Queremos el piso o no lo queremos?". AS, p. 42.

<sup>39</sup> "¿vamos o no vamos?". Ibidem.

<sup>40</sup> "Anda, sí!". Ibidem.

<sup>41</sup> La scène d'amour (plan 110) devant permettre d'étrenner le nouveau matelas qui est inopinément interrompu par l'arrivée intempestive du télégramme aurait dû être, sans l'intervention de la censure, bien plus longue et osée. Le rappel de la nature *aussi* sexuelle des relations matrimoniales est une manière de souligner *aussi* que la servitude volontaire de José Luis dans le cadre du mariage n'est pas sans compensations matérielles.

<sup>42</sup> "Si dimites ahora, vamos a perder el piso, y ¿dónde vamos a ir?". AS, p. 59.

<sup>43</sup> "A la calle". Ibidem.

<sup>44</sup> "¡Carmen, convéncete por Dios! ¡Y que piense en su hijo!". AS, p. 60.

<sup>45</sup> "A mí no importa volver a coser". Ibidem.

<sup>46</sup> "Pues dimite. Ahora, si quieres hacerlo, qué más te da hacerlo allí. Por lo menos conoces Palma". Ibidem.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

(mort/vie) résume à elle seule le propos profondément subversif du film de Berlanga en mettant en évidence la fonction politico-sociale du modèle féminin sur lequel se fonde l'idéologie franquiste. La femme est montrée clairement dans sa nature de relais du pouvoir en place, étouffant chez l'homme toute velléité subversive: dans le cas de José Luis, le possible exil économique dont il rêvait, rendu impossible par son mariage, et son opposition indirecte à un système matérialisée par son refus d'appliquer la peine de mort, pilier fondamental d'une structure autoritaire qui s'appuie sur la répression.

L'accusation de misogynie qui est parfois faite à Berlanga est à revoir dans cette perspective spécifique, du moins dans le cadre précis de *El verdugo*. Si misogynie il y a, elle doit être mise en relation plus largement avec les données d'un discours subversif qui, à travers la femme, s'en prend à l'ensemble d'un système au coeur de laquelle, elle occupe, certes, une position déterminante. La femme, incarnée par le personnage de Carmen, n'est pas stigmatisée en tant que simple femme, mais comme un maillon, parmi d'autres, de la structure autoritaire et répressive. C'est pourquoi, d'ailleurs, la représentation qui en est faite n'est pas systématiquement négative et la présente partiellement comme victime elle aussi, dans la première partie du film où la *soltera* emploie toutes ses forces pour trouver dans le système la seule place réservée aux femmes, celle de femme mariée.

Au-delà de la figure de Carmen, qui articule la représentation de la femme dans le film, quelques figures féminines secondaires vont relayer ce discours, comme en miroir. En premier lieu, sur un mode essentiellement négatif, Estefanía, la belle-soeur, qui régent le petit monde de sa famille nombreuse avec une autorité quasi dictatoriale (séquence 3, plans 37-41), et exerce sur son mari une action fondamentalement répressive: dans la séquence du mariage, par exemple, la velléité fantaisiste de son époux de mettre une fleur à sa boutonnière est rapidement réprimée par le geste brutal de sa femme (plan 65). Quelques minutes plus tard, elle cherche à retenir son époux, sur le point de signer comme témoin du mariage de José Luis, au nom de ses enfants (plan 70): "Demain, tes enfants risquent d'avoir honte de toi"<sup>47</sup>. Par ailleurs, sur un mode mineur, Ignacia, quant à elle, la femme du compagnon de travail de José Luis, renvoie une image de mère au foyer parfaitement installée dans le confort de son rôle.

#### IV. L'ailleurs

Cela étant, dans le contexte de réalisation de *El verdugo*, le modèle féminin représenté par Carmen et ses épigones, commence à être l'objet de timides remises en questions liées à la situation socio-économique du pays. A l'aube des années soixante, en premier lieu, le développement économique du pays contribue à amorcer un processus lent, mais irréversible, d'évolution des mentalités par rapport au statut de la femme dans la société. Le besoin croissant de main-d'oeuvre conduit à nuancer le discours sur la femme au travail et, par voie de conséquence sur la femme au foyer. Par exemple, une loi du 22 juillet 1961 reconnaît aux femmes le droit au travail dans la nouvelle perspective de développement économique:

"il était nécessaire de doter la société espagnole d'un nouvel instrument juridique qui, dans une situation d'évolution sociale et économique, permette l'accession d'un large secteur de femmes

---

<sup>47</sup> "Que tus hijos, el día de mañana, se pueden avergonzar de ti". AS, p. 35.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

au marché du travail, dans de meilleures conditions que dans l'étape antérieure du franquisme<sup>48</sup>.

Si l'on considère les chiffres, c'est à partir précisément de 1960 que le pourcentage de femmes actives va légèrement augmenter passant de 15,8% à 18, 2% en 1960, pour atteindre 23 % en 1964<sup>49</sup>. L'ouverture, timide elle aussi, sur l'extérieur, entraîne la pénétration de nouveaux modèles; et ce, de façon très concrète par le phénomène naissant du tourisme de masse<sup>50</sup>.

Dans *El verdugo*, la présence d'un nouveau modèle féminin d'importation, est illustrée, dans le passage consacré au séjour à Majorque -localisation géographique de l'exécution fonctionnant elle-même comme contrepoint-, par la présence des touristes étrangères, qui apparaissent dans le film sur le mode du contrepoint par rapport au modèle autochtone.

Contrairement au personnage de Carmen et au prototype qu'elle incarne, fermement personnalisé, les touristes fonctionnent dans un cadre choral cher au réalisateur. Non individualisées, anonymes, elles construisent un portrait de groupe en tous points inverse par rapport au modèle incarné par Carmen, et leur représentation obéit à une série de valeurs qu'elles déclinent collectivement. Elles interviennent comme toile de fond tout au long du passage consacré, dans le film, à l'épisode majorquin, que ce soit sous la forme des belles candidates au concours international de beauté (plans 113-119), des pensionnaires de la pension Brossetta (plans 120-127), des clientes du magasin de souvenirs de Manacor (plans 128-132), des spectatrices du son et lumières des grottes du Drach (plans 133-138), et enfin, des insouciantes passagères du bateau qui s'éloigne, dans l'image finale du film. Leur présence protéiforme impose en cette dernière partie du film une nouvelle image de la féminité.

Elles se caractérisent d'abord par leur autonomie, autonomie en premier lieu motrice (les touristes de la boutique de souvenirs voyagent seules, à l'étranger), qui contraste avec le modèle local (les deux couples espagnols qui se rencontrent dans cette Babel des grottes du Drach sont en voyage de nocces<sup>51</sup>) mais surtout économique (on suppose qu'elles travaillent). Le corrolaire de cette situation d'indépendance est une insouciance joyeuse et émancipée. Au cours de l'épisode de la photographie, leur humeur gaie s'oppose aux commentaires acariâtres de Carmen, insensible à leur charme.

Cette insouciance du comportement se traduit par la légèreté de leurs tenues: robes courtes ou shorts qui laissent voir sans fausse pudeur leurs jambes impudiques<sup>52</sup>, laissant supposer une absence de barrières morales en matière de sexualité. José Luis (dont on a pu voir antérieurement sa sensibilité particulière aux jambes des dames) assurera d'ailleurs en fin connaisseur: "Pour les étrangers, c'est tout naturel... Si je demande à cette fille de

---

<sup>48</sup> "era necesario dotar a la sociedad española de un nuevo instrumento jurídico que en una situación de cambio social y económico permitiera el acceso de un amplio sector de mujeres al mercado de trabajo, en mejores condiciones que en la anterior etapa del franquismo". Pilar FOLGUERA CRESPO, "El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975)", op. cit. , p.543.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 541.

<sup>50</sup> C'est précisément dans ces premières années de la décennie que le boom touristique prend un essor qui jamais ne se démentira; on "passe de 400000 [touristes] en 1960 à un million cinq ans plus tard". Jacques TERRASA, "Majorque dans *Le Bourreau*: une descente aux Enfers", *L'Avant-Scène Cinéma*, n°465, op. cit.p. 97.

<sup>51</sup> Jacques TERRASA rappelle que "la lune de miel à Majorque" "était liée à une campagne institutionnelle mise en place par le Régime dans les années quarante". Ibidem.

<sup>52</sup> Il était même prévu de montrer des touristes en bikini mais la censure l'interdit.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

m'embrasser, elle le fera"<sup>53</sup>. En somme, elles se construisent autour d'une image de modernité qui en retour met en relief le caractère totalement anachronique du modèle incarné par Carmen. Enfin, dans leur diversité nationales (allemandes, indonésiennes, anglaises), elles incarnent globalement un Autre et un Ailleurs et rappellent l'exception à la règle que constitue le cas espagnol dans un cadre européen, d'un point de vue moral certes, mais aussi et surtout politique. Le nid douillet de l'appartement conjugal, qui renvoyait métaphoriquement à une autre situation d'enfermement, dans le cadre de ce chez soi par excellence que constitue le pays d'origine, va, au contact de cet Ailleurs, trouver ses limites et réveillera, à la longue un sentiment de claustrophobie.

Au-delà de cette valeur de contrepoint par rapport à un modèle autochtone fondé sur le passé, le chœur des belles étrangères, en cette fin de film, va servir de révélateur à une situation de crise, seulement à l'état de germe dans le film, mais qui se développera tout au long des années soixante. En effet, la coexistence du modèle féminin autochtone et du modèle féminin importé va partiellement destabiliser l'équilibre socio-politique mis en place à la fin de la guerre civile. Engagé sur la voie d'une modernité qui implique une évolution des mentalités quant au statut de la femme dans la société, le régime ne peut néanmoins revenir sur une de ses assises idéologiques. Les années soixante seront placées sous le signe contradictoire de l'ouverture relative et du conservatisme. S'il est vrai que cette tension n'est pas propre au cas espagnol et que la modernité et la tradition entreront en conflit ailleurs en Europe<sup>54</sup>, en Espagne, sous le joug d'une structure autoritaire, elle se manifestera plus fortement qu'ailleurs et avec des nuances spécifiquement nationales.

*El verdugo* se situe à un point limite où le modèle d'importation reste encore placé sous le signe d'un ailleurs et d'un autre inaccessibles et générateurs de fantasmes qui ne mettent pas en danger l'ordre ancien. José Luis se contente d'être attiré par ces ambassadrices d'un ailleurs fantasmé qui l'obsède (n'oublions pas qu'il veut aller en Allemagne) et qui nourrit son imaginaire mais ne passe pas à l'acte: invité par Carmen, qui connaît les limites de son mari, dans les grottes du Drach, à passer de la théorie à la pratique en demandant un baiser à sa voisine étrangères, il hésite puis s'enquiert poliment de sa nationalité. La représentation fantasmée de Carmen, quant à elle, entre dans la logique paradoxale des critères officiels: elles sont aussi "sucias" -sales- qu'elle-même peut être "limpia" -propre-. Toute contagion doit donc être scrupuleusement évitée.

Malgré tout, le trouble que leur présence produit dans le film est annonciateur d'une décennie placée sous le signe de la mise en question d'un modèle qui se traduira de manières fort diverses<sup>55</sup>. En cela, *El verdugo* est un film de transition, à cheval sur deux décennies, sur deux temps du franquisme. D'ailleurs, au sein même de la filmographie de Berlanga, *El verdugo* marque une rupture. Ses trois films suivants qui constituent une sorte de trilogie sur les relations de couple (*La boutique* -1967-, *Vivan los novios* -1970- et

<sup>53</sup> "Para los extranjerios es muy natural... Si yo le pedo un beso a esta muchacha, me lo da". AS, p. 69.

<sup>54</sup> En 1972, David Cooper, dans son essai *Mort de la famille*, problématisera la notion de famille en termes d'aliénation dans le cadre, non pas de structures dictatoriales, mais tout simplement des sociétés capitalistes et évoque le "fonctionnement social de la famille en tant qu'elle est un instrument de conditionnement idéologique", *Mort de la famille*, Paris, Seuil, 1971, p. 5.

<sup>55</sup> Dix ans plus tard, un essai sur la structure matrimoniale en Espagne commencera ainsi: "Los chicos y chicas de hoy en día, de extracción burguesa y ubicación urbana, suelen sentir una cierta incomodidad, mezclada con irritación, cuando se les coloca en la tesitura de definir si el chico o la chica con los que están saliendo es su novio o su novia. La palabra *novios*, o su familia activa, *hacerse novio*, *echarse novia*, *buscar novio o novia*, connota para estos jóvenes con un modelo relacional que simboliza una mentalidad "antigua". Alejandra FERRANDIZ, Vicente VERDU, *Noviazgo y matrimonio en la burguesía española*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975 (1ère ed. nov. 74), p. 13.

« Prénom Carmen (images de la femme dans *El verdugo*) », *Voir et lire García Berlanga* (Dir. Emmanuel Larraz), Dijon, *Hispanística XX*, 1998, pp. 83-105

*Tamaño natural* -1974), ont ce point commun qu'ils abordent la question conjugale sous ses aspects problématiques. Ce sont les trois seuls films de sa filmographie qui la placent au centre du récit, sans effet de subordination à une intrigue première (comme c'est le cas, par exemple, dans *Esa pareja feliz*). La situation de crise stigmatisée dans *La boutique* (la vie de couple y est impossible) et résolue dans ce film, par un assassinat, débouchera, dans l'étonnant *Tamaño natural*, sur un suicide, au terme d'une expérience conjugale limite où l'épouse, même réduite à l'état d'objet passif (sous la forme d'une poupée grandeur nature), continue d'être le vecteur d'une situation d'aliénation dont il est clairement montré qu'elle n'est pas le produit d'une altérité active mais d'une altérité intériorisée -image que la poupée renvoie comme un miroir-. Après la mort de Franco, la question, qui se posera en de tous autres termes notamment grâce à la suppression de la censure qui permettra d'envisager crûment les problèmes, ne cessera de hanter le cinéma espagnol, que ce soit le cinéma commercial ou le cinéma d'auteur.

Ce n'est donc pas un hasard si le film se termine sur l'image du groupe des touristes anglais insouciant, qui s'éloignent joyeusement sur leur bateau, image qui prolonge à proprement parler l'intrigue principale sur un motif qui peut sembler à première vue secondaire. Cette séquence conclusive établit une opposition très nette entre l'ici et l'ailleurs fantasmé, inaccessible, qui s'éloigne bruyamment et joyeusement, plein de promesses de liberté, en contrepoint de l'image de Vierge à l'enfant castratrice qui lui fait face et d'un José Luis vaincu, effondré. En dépit des réserves émises parfois par Berlanga sur la qualité de ce plan<sup>56</sup>, il l'a néanmoins maintenu, prouvant, si besoin en était, combien le discours sur la femme qui traverse son film, est capital, et complémentaire d'un discours sur la perte de la liberté humaine articulé au problème de la peine de mort. La "chronique d'un échec" est là, dans ce bateau qui s'éloigne égoïstement, indifférent, emportant au loin un modèle à jamais perdu pour José Luis, annonciateur néanmoins d'un futur placé sous le signe de la contradiction.

---

<sup>56</sup> Par exemple, il déclare à Carlos CAÑEQUE et Maite GRAU, dans *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Barcelone, Destino, 1993, p. 76: "a mí me molesta un poco el plano final cuando aparecen unos jóvenes juerguistas en un velero contrastando con el verdugo que llega de su terrible faena. Ese plano es horrible, en cambio no perjudica la película".