



HAL
open science

Mon corps e(s)t celui d'une autre: 'Odio mi cuerpo' (León Klimovsky, 1974) ou une critique du machisme dans un cinéma populaire et commercial ?

Emmanuel Le Vagueresse

► To cite this version:

Emmanuel Le Vagueresse. Mon corps e(s)t celui d'une autre: 'Odio mi cuerpo' (León Klimovsky, 1974) ou une critique du machisme dans un cinéma populaire et commercial?. *Hispanística XX*, 2020, Prendre corps, dire le corps, penser le corps: la corporéité en question dans le monde hispanique contemporain, 37, pp.45-62. hal-03537505

HAL Id: hal-03537505

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03537505v1>

Submitted on 20 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.



PRENDRE CORPS, DIRE LE CORPS, PENSER LE CORPS

LA CORPORÉITÉ EN QUESTION
DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN

SOUS LA DIRECTION DE BÉNÉDICTE BRÉMARD

HISPANÍSTICA XX

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

HISPANÍSTICA XX

Revue spécialisée dans l'étude des cultures hispaniques des XX-XXI^e siècles

Langues admises : français et espagnol

COMITÉ DE RÉDACTION

Direction

Bénédicte BRÉMARD, Professeur à l'Université de Bourgogne.

Conseil scientifique

Guy ABEL (Grenoble III) Jean-François BOTREL (Rennes II), Bénédicte BRÉMARD (Dijon), Maria Teresa CATTANEO (Milan), Anne CHARLON (Dijon), Hélène FRETTEL (Dijon), Nathalie GALLAND (Dijon), Marie-Madeleine GLADIEU (Reims), Pierre-Paul GRÉGORIO (Dijon), Cécile IGLESIAS (Dijon), Luis IGLESIAS FEIJOO (Saint-Jacques de Compostelle), Aline JANQUART-THIBAUT (Dijon), Emmanuel LARRAZ (Dijon), Eliane LAVAUD-FAGE (Dijon), Jean-Marie LAVAUD (Dijon), Benoît MITAINE (Montpellier), Dorita NOUHAUD (Dijon), Catherine ORSINI-SAILLET (Grenoble III), Alexandra PALAU (Dijon), Evelyne RICCI (Paris III), Stephen G. H. ROBERTS (Nottingham), Judite RODRIGUES (Dijon), Serge SALAÜN (Paris III), Jean-Claude SEGUIN (Lyon II), Eliseo TRENC (Reims), Francisca VILCHES DE FRUTOS (CSIC), Jean-Claude VILLEGAS (Dijon), Marie-Claire ZIMMERMANN (Paris IV).

Autres Membres

Ángel ABUÍN GONZÁLEZ (Saint-Jacques de Compostelle), Jean-Paul AUBERT (Nice-Sophia Antipolis), Manuel AZNAR SOLER (Barcelone), Tua BLESA (Saragosse), Jean-Pierre CASTELLANI (Tours), Dru DOUGHERTY (Californie, Berkeley), Wilfried FLOECK (Giessen), José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (Saint-Jacques de Compostelle), Anne-Marie JOLIVET (Paris), Jean TENA (Montpellier III), Georges TYRAS (Grenoble III), Darío VILLANUEVA (Saint-Jacques de Compostelle), Alet VALERO (Toulouse-le Mirail), Cécile VILVANDRE (Ciudad Real).

ADMINISTRATION

Pour toute correspondance, s'adresser à :

HISPANÍSTICA XX

Faculté de Langues et Communication

4 boulevard Gabriel

21000 DIJON

Tél : 03.80.39.56.92 - Fax : 03.80.39.55.54

myriam.segura@u-bourgogne.fr

<http://til.u-bourgogne.fr/>

*Ouvrage publié avec le soutien du Centre Interlangues, Texte, Image,
Langage – TIL, EA 4182 de l'Université Bourgogne Franche-Comté*



© Éditions Orbis Tertius, 2020

© Hispanística XX, 2020

Photographie de couverture : Olivia Pierrugues. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

ISBN : 978-2-36783-164-0

ISSN : 0765-5681

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

www.editionsorbistertius.com

PRENDRE CORPS, DIRE LE CORPS, PENSER LE CORPS

LA CORPORÉITÉ EN QUESTION
DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN

Sous la direction de
Bénédicte Brémard

Hispanística XX
Éditions Orbis Tertius

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS par Bénédicte BRÉMARD	7
---	---

LE CORPS ET LA NORME

Xosé NOGUEIRA La emergencia de los otros cuerpos. Cuerpos marginales, marginados y alternativos en las artes audiovisuales hispánicas	17
---	----

Emmanuel LE VAGUERESSE Mon corps e(s)t celui d'une autre : <i>Odio mi cuerpo</i> (León Klimovsky, 1974) ou une critique du machisme dans un cinéma populaire et commercial ?	45
---	----

Roberta PREVITERA El cuerpo como encrucijada: lo «trans» en la pintura de Gabriel Morcillo	63
--	----

Pablo TURRIÓN BORALLO ¿Anti-modelos de belleza para tiempos de crisis? El cuerpo imperfecto en el cine español de la última década	83
--	----

Laureano MONTERO «Yes we fuck»: la revolución sexual de los cuerpos con diversidad funcional.....	97
---	----

Samuel RODRÍGUEZ El cuerpo femenino en la obra de Espido Freire.....	113
---	-----

CORPS EN CONSTRUCTION/CORPS EN DESTRUCTION

Pauline DOUCET Stratégies de remise en question de la naturalité du corps anatomique dans la littérature mexicaine contemporaine.....	127
---	-----

Corinne CRISTINI Corps fantasmé, corps mutilé : une poétique transgressive du corps dans <i>Esta puta tan distinguida</i> de Juan Marsé (2016)	147
--	-----

Judite RODRIGUES et Joana SÁNCHEZ	
Le corps contre lui-même : imaginaire de l'autodestruction dans l'œuvre poétique et dramatique de Homero Aridjis.....	165
Lucie LAVERGNE	
Esther Ferrer, le corps à l'œuvre.....	201
Sonia KERFA	
« Performing the body » : internationalisation et marchandisation du corps des femmes pauvres ou comment l'art vidéo décolonise la frontière	221

CORPS ET IDENTITÉ NATIONALE

Marie DELANNOY	
El <i>comensal</i> de Gabriela Ybarra: histoire de corps, histoire de famille, histoire politique.....	243
Carlos BELMONTE GREY	
Los cuerpos en la sexycomedia mexicana.....	261
Angélique PESTAÑA	
Cuerpos femeninos, cuerpos vejados en <i>Las tres bodas de Manolita</i> de Almudena Grandes.....	277
Jean-Paul CAMPILLO	
La séparation du corps et de la voix dans <i>20 años no es nada</i> (Joaquín Jordà, 2004). Le récit de vie de Josefina Altamira comme vision désenchantée de la Transition	291
Sébastien PRUVOST	
Una fiesta de los cuerpos o tres enfoques subversivos en los documentales de Nicolás Guillén Landrián: <i>Un festival</i> (1963), <i>En un barrio viejo</i> (1963) y <i>Los del baile</i> (1965).....	307

CORPS ET GENRES ARTISTIQUES

Carmen BECERRA SUÁREZ	
Cuerpo e identidad en el cine contemporáneo: el caso de <i>El Crack</i> ...	325
Lydie ROYER	
La escritura de los cuerpos femeninos en la novela policiaca de José María Guelbenzu	343
Olivia PIERRUGUES	
Corporéité <i>cantaora</i> : premiers éléments de typologie du corps chanteur flamenco. L'exemple de José Menese.....	361

LE CORPS À L'AVANT-GARDE

Manuel RODRÍGUEZ AVIS

La legitimación del cuerpo en la palabra. Federico García Lorca y María Teresa León. Primeras hazañas rumbo a la contemporaneidad..... 387

Marta ÁLVAREZ IZQUIERDO

El cuerpo en el encierro: representaciones de la incomunicación en *El Pozo* de Juan Carlos Ónetti..... 401

Antonio J. GIL GONZÁLEZ

El cuerpo en la Experiencia Virtual Interactiva (EVI) 417

MON CORPS E(S)T CELUI D'UNE AUTRE : *ODIO MI CUERPO* (LEÓN KLIMOVSKY, 1974) OU
UNE CRITIQUE DU MACHISME DANS UN CINÉMA
POPULAIRE ET COMMERCIAL ?

Emmanuel LE VAGUERESSE

Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP EA 4299

RÉSUMÉ :

Nous nous penchons ici sur le long-métrage *Odio mi cuerpo* (1974) du cinéaste argentin résidant en Espagne León Klimovsky. Ce film commercial du tardofranquisme – période arbitraire dans son rapport à la censure – nous semble trouver sa place dans ce volume, car il raconte les malheurs d'un héros viril qui, suite à un accident de voiture, subit une opération très spéciale des mains d'un médecin diabolique et, changeant de corps, devient femme. Ce film est donc, lui aussi, un film transgenre, tout comme son héros.ïne, hésitant entre un genre et l'autre : thriller/film d'horreur, suspense/fantastique, et même film psychologique/sociétal, voire politique. Il annonce les années à venir et ce trouble, mais aussi cette affirmation du et des corps, qui commencent à parcourir le pays, et se veut monstration et définition de plus en plus libres des corps dans le cinéma et, in fine, dans la société de la Transición démocratique.

MOTS-CLÉS : cinéma espagnol – tardofranquisme – Klimovsky (León) – transgenre – censure

*Pour Sergi Ramos Alquezar,
qui m'a fait découvrir ce film,
et avec toute mon amitié*

« Un mauvais film est un film
qui n'a pas besoin de moi »,
André S. LABARTHE

Nous nous penchons ici sur le long-métrage de fiction *Odio mi cuerpo* du cinéaste argentin résidant en Espagne León Klimovsky (1906–1996), film qui date de 1974 et l'un des préférés, selon diverses sources concordantes, de son réalisateur, soit la toute fin du *tardofranquismo*, période arbitraire, voire schizophrène, dans son rapport à la censure et aux libertés à accorder, peut-être, aux Espagnols, notamment concernant ce qu'ils pouvaient voir au cinéma.

Ce film commercial, que l'on peut classer *a priori* dans la production de flux des tout débuts du *destape*, est pertinent, nous semble-t-il, pour ce colloque, en ceci qu'il raconte les heurs et malheurs d'un héros masculin viril et sûr de lui, Ernesto Knoll, un ingénieur qui, à la suite d'un accident de voiture gravissime, subit une opération très spéciale de la dernière chance et, devient en quelque sorte, femme, en changeant de corps, prenant place dans celui d'une jeune femme tout juste décédée, Leda¹ Schmidt, *via* la transplantation de son cerveau à lui dans le corps de cette femme.

1. Leda fait référence à Lédà qui, dans la mythologie grecque, s'est elle aussi fait abuser sexuellement, en quelque sorte, Zeus ayant pris la forme d'un cygne – là aussi, on note la « prise de corps », d'un corps différent – pour la séduire. Ce nom semble aussi le nom typique de l'artiste d'un spectacle de travestis de cabaret. Nous travaillons sur la version du DVD espagnol sorti en 2009 chez Filmax, commercialisé en coffret avec un second film, *Pecado mortal* (1977), de Miguel Ángel Díez, comme un double programme populaire. Il existe une version américaine en vidéo (VHS), *I Hate My Body*, sortie en 1995 chez Something Weird (Seattle), société spécialisée comme son nom l'indique dans les films « bizarres », ici n° 48 de la Collection « Frank Henenlotter's Sexy Shockers from the Vaults ».

Ce qui apparaît de prime abord comme un pur film d'exploitation, avec savant fou, *mad doctor* qui opère à cru de série Z², qui montre des corps féminins relativement dénudés – censure oblige³ – et joue avec le *morbo* du spectateur espagnol, mâle du samedi soir, et le *male gaze* – ou regard masculin hétérosexuel sur le monde – qu'il sous-entend et partage avec le protagoniste, resté homme « dans sa tête », recèle néanmoins plus qu'un sous-texte novateur pour le pays à l'époque. Il s'agit de celui de la découverte difficile, par Ernesto/Leda, de la discrimination vécue par les femmes au quotidien, lui qui les subit alors de manière incessante, depuis les tentatives de séduction plus qu'insistantes de tout homme rencontré dans l'espace public, jusqu'à l'impossibilité à se faire engager comme ingénieure dans cette Espagne phallocrate, bien avant les lois anti-discrimination et anti-violence de genre et les mouvements actuels comme *#MeToo*. Et ce, pour s'achever sur le viol et la mort de la protagoniste, aux mains d'une bande de mâles, dans un port, alors qu'elle partait en bateau tenter sa chance loin du pays où elle souffrait ces attaques incessantes.

Nous étudierons donc les tensions qui parcourent ce film, entre série B aguicheuse et voyeuriste – pensons au titre somme toute absurde sous lequel il est sorti en Italie, *Super Sexy Vamp* –, étant donné que notre homme dans un corps de femme reste attiré par les femmes, et film « engagé », à la fois sur la dysphorie (le « corps haï » du titre) de genre et encore davantage sur la doxa qui impose socialement un patron genré extrêmement rigide, présenté au Festival de Cannes avant même sa sortie en Espagne le 31 mai 1974, deux éléments qui expliquent le titre – si son nouveau corps féminin est détesté par Ernesto/Leda, c'est qu'il est attaqué constamment par les

2. Dont le précurseur et la figure tutélaire est, pour en rester à la seule Espagne, le sinistre docteur Orlof de *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962). Pour ce qui est plus particulièrement de la transplantation de cerveau, on mentionnera *Transplante de un cerebro* (Juan Logar, 1970), *Las ratas no duermen de noche* (Juan Fortuny, 1973) ou *Memoria* (Francisco Macián, 1976), pour en rester au *fantaterror* espagnol de ces années-là, sans parler, par conséquent des nombreux et bien antérieurs *Frankenstein* de l'américaine Universal et de la *so british* Hammer.

3. Ce film a d'ailleurs été, comme les autres, soumis à la censure cinématographique, le rapport sur le scénario préalable étant conservé, comme tous les autres, à l'Archivo General del Estado à Alcalá de Henares, ici sous la cote AGA,36,05467.

hommes – et qui déplurent, bien évidemment, à la critique franquiste, même s'ils n'attaquèrent guère de front ce second élément⁴.

León Klimovsky, si on doit le présenter brièvement, fut un réalisateur argentin ayant rejoint tardivement l'Espagne, après une carrière d'une grosse dizaine d'années en tant qu'odontologue – déjà la transformation du corps... et le fantasme du dentiste sadique – pour poursuivre au mitan des années 50 une carrière elle-même peu précoce dans l'industrie cinématographique, auteur prolifique de 75 films, essentiellement populaires et commerciaux⁵, dont certains non sans qualités ou ayant remporté des prix – et d'une mini-série à succès pour la télévision espagnole en 1979, *La barraca* d'après Vicente Blasco Ibáñez –, qui plus est des films dit « de genre », ce qui n'empêche pas qu'il fut quelqu'un de lettré et très cultivé, ayant traduit, par exemple, Romain Rolland, et de fin connaisseur du septième art : créateur du premier ciné-club argentin, directeur de collection sur le cinéma à Buenos Aires ou co-auteur d'une brochure sur Eisenstein,

4. Par exemple, Marcelo Arroita-Jáuregui, qui parle du film comme péchant d'un « folletínismo sencillamente penoso e intragable con vestigios granguifolescos absolutamente extemporáneos » avec des protagonistes qui semblent être des « marcianos o zombies insinceramente situados en un escenario insólito », à lire dans le journal phalangiste *Arriba España* du 11 juin 1974, p. 22, sous le titre « Símbolo de una frustración. *Odio mi cuerpo* ». Depuis plus d'un demi-siècle, on sait qu'en art, les codes remplacent le goût, jugé trop arbitraire et trop bourgeois, pensait déjà Marcel Duchamp, et cette critique le prouve assez.

5. Dont le célèbre *La noche de Walpurgis*, en 1971, avec Paul Naschy, déjà une histoire de transformation/possession du corps, puisqu'il s'agit d'une histoire de loup-garou, deuxième épisode de la célèbre saga horrifique espagnole des *seventies*. Citons aussi *Marihuana*, sélectionné à Cannes (1950), *El túnel* (1951) d'après Antonio Sábato, *La pícara molinera* (1955) ou *La paz empieza nunca* (1960). Les années 70 restent tout de même celle du cinéma d'exploitation et de genre, avec notamment les films *El mariscal del infierno* (1974) et *Una libélula para cada muerto* (1975), tous deux réussis dans le genre *fantaterror* et bénéficiant là aussi du jeu de Paul Naschy. Dans le volume collectif *Cine español, cine de subgéneros. Equipo «Cartelera Turia»*, il répond à une interview en déclarant notamment : « La crítica es a veces superficial y esnob a la hora de juzgar el cine de terror que aquí [en España] se ha hecho. Sería muy interesante que analizara los aspectos positivos o negativos de un género en lugar de atacara las películas, que es algo muy fácil », à lire dans cet ouvrage, COLL., Valencia, Fernando Torres, 1974, p. 43. Lire aussi, par exemple, les interviews qui lui sont faites dans les fanzines *Van Helsing* n° 1, 1986 et surtout *2000 maniacos* n° 14, 1994, qui contient un dossier très complet où figure de nombreuses photos ainsi que cette interview, dossier intitulé, « León Klimovsky: Terror *made in Spain* », p. 72-80.

comme préfacier de l'essai *El sentido del cine* (*The Film Sense*, 1942) du même en version espagnole, il avait, cette fois tôt, écrit dans plusieurs revues d'art, et pas seulement de cinéma, dans son Argentine natale, promouvant le cinéma expressionniste allemand (restaurant le *Vampyr* [1932] de Dreyer) ou le cinéma de l'avant-garde soviétique.

Le film, d'une durée d'une heure et 37 minutes, sortit le 8 avril ou le 31 mai 1974 à Madrid, selon les sources, pour un total de 408259 spectateurs⁶, après une présentation au Festival de Cannes le 22 mai de cette même année, présentation qui montre tout de même qu'il ne s'agissait pas d'un simple film d'exploitation. Co-écrit avec son compatriote argentin Solly Wolodarsky, avec qui il travailla à plusieurs reprises, le film connut des restrictions d'accès au public variées, qui nous paraissent sévères aujourd'hui, mais qui étaient monnaie courante avant la mort de Franco, ou même quelques années après, allant de 13 à 18 ans⁷, malgré le fait qu'il s'agissait d'une coproduction avec la Suisse⁸, les coproductions avec l'étranger, en ces temps où la censure franquiste sévissait encore, malgré les quelques souffles de liberté qui s'annonçaient, étant moins surveillées que les productions purement ibériques⁹.

Avant même de se pencher sur le film, si l'on regarde par exemple les deux affiches du film, l'espagnole et l'américaine (*I Hate My Body*), on se rend compte que les deux font la part belle au corps, bien entendu, mais l'américaine montre un peu plus de chair dénudée – avec

6. Deux remarques s'imposent : les chiffres, disponibles sur le site Internet du Ministerio de Cultura y Deporte espagnol (<mcu.es>) correspondant au nombre de spectateurs sont relativement fiables, mais, à l'époque et en-dehors de tout système informatique, ils ne prenaient pas toujours en compte la totalité des séances, ni celles postérieures, en ciné-club ou séances spéciales, par exemple. Quant aux dates différentes de sortie du film données, elles correspondent ici, respectivement, à <mcu.es> et à <imdb.com>.

7. Interdiction au moins de 18 ans à sa sortie en salle en Espagne, même chose lors de la sortie en VHS le 1^{er} mars 1982, et restriction pour les moins de 13 ans lors de la sortie en DVD du 2 décembre 2008.

8. Galaxia Films, à Madrid, André Kuhn, en Suisse. Le film fut distribué par la filiale espagnole d'Universal, à l'époque intégrée dans la co-entreprise de distribution de films américains à l'international avec Paramount, nommée Cinema International Corporation (CIC).

9. On peut consulter les scénarii à la Filmoteca (en 108 feuillets) ou à la Biblioteca Nacional (en 125 feuillets et en deux exemplaires, l'un des deux étant sous-titré *Sexus*).

deux femmes en petite tenue – que l'espagnole, bien entendu, même si elle insiste aussi sur le côté horrifique et même psychotronique¹⁰ de l'œuvre, avec des visuels d'opération chirurgicale, de visage bandé, de personnes qui hurlent et même, de viol¹¹. Quant à l'affiche originale espagnole, penchant bien moins vers la série Z, elle joue même avec intelligence sur le registre de l'ambiguïté de genre, la femme représentée en dessin ayant des traits presque masculins et étant costumée et cravatée comme un homme, tandis que, la stratégie marketing demeurant, un corps de femme drapé de manière transparente, entre statue grecque et concours de nuisette ou t-shirt mouillé, laisse mieux que deviner un beau corps de femme lui aussi en petite tenue, comme sur l'états-unienne.

Utilisons aussi le matériel publicitaire disponible à l'époque. Le dossier de presse espagnol, qui reprend en couverture l'affiche évoquée *supra*, et élaboré par la CIC, propose, entre autres phrases publicitaires, « Sólo podía vivir gracias a aquel cuerpo que le era odioso », qui explicite la programmation du titre du film et la déclaration en première personne du protagoniste, et cette autre, « Bajo su nueva forma pudo juzgar el desprecio a toda mujer que él mismo había practicado », qui veut avec raison insister sur l'un des points clefs du film – et orienter le spectateur vers une lecture plus sociale de cet *opus* –, lequel film, en effet, au vu du synopsis, montre que la descente aux enfers, une véritable catabase, de Leda n'est finalement due qu'au harcèlement des hommes et à leur volonté d'empêcher une femme d'accéder aux responsabilités.

Si on regarde le matériel publicitaire prévu, cette fois, pour le marché non espagnol, il est, comme l'affiche états-unienne, beaucoup plus centré sur le cocktail de sexe et de violence qu'offre aussi le long

10. Un film « psychotronic », en espagnol ou en anglais selon plusieurs Internauts, qui utilisent ce terme pour caractériser notre film, c'est, « dans le jargon du cinéma, ce type de production de série Z assez mauvaise pour devenir culte, savourée au second degré et en état second », selon <jacqueslanciault.com> [dernière consultation le 11.06.2019]. *Odio mi cuerpo* est d'ailleurs passé la nuit, horaire de ce genre de productions, à la télévision espagnole sur Antena 3, précisément à 5 h du matin le 3 juin 1996 et a beaucoup marqué ceux qui l'avaient alors (re)découvert, d'après ce que l'on peut comprendre de plusieurs blogs sur Internet.

11. Tout comme l'accroche : « The brain of a man.../ the body of a woman.../ the sexual horror story/ of our time! » (« Le cerveau d'un home.../ le corps d'une femme.../ l'histoire d'horreur sexuelle/ de notre époque ! », [notre traduction].

métrage. On mentionnera les photos de cette plaquette, qui alternent corps très dénudé de la protagoniste, sur et au bord d'un lit, prémices de la scène de séduction par elle-même de sa colocataire, mais aussi scène de scandale dans le cabaret, et surtout de viol et de mort de Leda à la fin du film : comme toujours, l'exploitation d'un film espagnol à l'étranger n'est pas la même que dans la prude – et hypocrite – Espagne du temps, et l'on ne reviendra pas non plus ici sur les deux versions qui existaient parfois entre l'espagnole et la mondiale, cette dernière étant bien sûr plus délurée que la première, même si *Odio mi cuerpo* ne possède pas, à notre connaissance, deux versions.

Si l'on se penche à présent sur les tensions, évoquées dans notre introduction, qui traversent le film, entre film d'exploitation *mainstream* et critique sociale sur le corps des femmes, on se rend compte qu'il s'inscrit dans un courant du *fantaterror*¹² qui, peu ou prou, selon les intentions de chaque créateur... et la bonne volonté du spectateur-décrypteur, recèle des aspects critiques plus ou moins explicites de la société et/ou de la politique, dans le meilleur des cas, ce que Valentin Guermond, grand spécialiste du genre, appelle « un mélange de violence et de nudité associé à une décadence politique et sociale nihiliste »¹³.

Pour ce qui est du « mélange de violence et de nudité », on citera des exemples de voyeurisme, soit de violence – toutes les tentatives d'attouchement contre Leda, jusqu'au *climax* du *gang bang* final –, donc sexuelle, on le voit, soit de nudité, de manière plus générale, mais toujours féminine¹⁴, et répétée, autant que faire se peut sous la

12. Mélange de fantastique et d'horreur qui n'est pas spécifique, certes, à l'Espagne, mais a été le fer de lance du cinéma populaire dans ce pays pendant les années 70.

13. Il parle ici plus spécialement du genre « *giallo* », ces polars italiens sanglants et à soubassement parfois politique, où d'accortes jeunes femmes sont décimées, rappelant opportunément que l'actrice anglaise Alexandra Bastedo, qui joue le rôle principal, était déjà à l'affiche de *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972), film de genre qui, comme celui-ci, « exploite la même idée clé de la femme victime d'une société patriarcale et sexiste, où la phallocratie est devenue élément d'organisation sociale érigée par le régime [franquiste] », cf. Valentin Guermond, « *Odio mi cuerpo* (León Klimovsky, 1974) : questionner le corps dans l'Espagne franquiste », à lire dans « *Fantaterror. Le Cinéma fantastico-horifique espagnol sous le tardo-franquisme (1968-1975)* », disponible sur <cfhe.hypotheses.org> [dernière consultation le 11.06.2019].

14. Sauf un plan sur Morris, l'ancien petit ami de Leda, en sous-vêtements et fort velu, au moment de faire l'amour – donc de trahir Leda – avec sa colocataire Mika.

censure, dans ce film, c'est-à-dire *via* des plans furtifs (mais récurrents, donc) et non moins excitants, par là même, pour le spectateur mâle hétérosexuel du temps.

On mentionnera, par exemple, tôt dans le film, la découverte de son nouveau corps – en caméra subjective, d'ailleurs, ce sur quoi l'on reviendra *infra* –, certes dans la pénombre de sa chambre de clinique, mais en sous-vêtements sous-entendant beaucoup ; quelques minutes plus tard, les jambes nues complaisamment montrées par la caméra – mais l'on dira que c'est parce que les clients sont choqués de cette liberté ostentatoire... – par Leda accoudée à un comptoir de bar, comme un homme qu'elle croit encore être ; les plans sur les jambes, à nouveau, mais aussi bien des parties du corps dénudé de Leda et Mirka dans l'intimité de leur appartement, dont la caméra se repaît, jusqu'à l'apogée de la tentative de Leda de lui faire l'amour, écourtée pour des raisons évidentes, tant de censure que de psychologie narrative (cf. *infra*).

Ces deux types d'exemples, sans compter les nombreux plans où Leda est à son avantage, offrant un véritable défilé de mode tout au long du film, qui s'attardent volontiers sur son corps et/ou son visage, montrent que ce film est, aussi, comme les affiches et le matériel publicitaire le montraient déjà, un produit commercial qui doit « séduire » et attirer le plus de spectateurs possible, par le biais de cet attrait scopophile.

Pour ce qui est de la « décadence politique et sociale » (Guermond), le protagoniste, Ernesto, joué par Manuel de Blas¹⁵, est dès le début présenté comme un affreux machiste. Et, même si tout est fait, à cause de la censure, pour éviter d'identifier le pays où se déroule l'action du

15. Ce qui s'avère un très bon choix car, même si on le voit très peu, il représente l'essence du *macho* ibérique dans ses rôles précédents à l'écran et l'incarne même *in absentia*. Quant à Alexandra Bastedo (*Les Champions* [*The Champions*, 1968-1969] à la télévision, *Casino Royale* [1967] de Val Guest *et al.*, au cinéma *et...* la photo de la célèbre pochette du 33-tours *live Rank* du groupe pop anglais *The Smiths*, en 1988), elle déclara à propos de ce rôle : « Se trata de una mujer que recibe el cerebro de un hombre. Es una historia dramática y sería, por supuesto, pero a mí me resulta muy divertido meterme en el papel, porque tengo que pensar como un hombre en envoltura femenina » (interview d'époque d'A. Bastedo à *Fotogramas*, citée sur <fotogramas.es> à l'occasion de son décès en 2014 [dernière consultation le 11.06.2019]).

film comme étant l'Espagne¹⁶, ce qui était une condition imposée par les « crayons rouges » du Caudillo, celle-ci est aisément visible/lisible. Parmi ces multiples exemples de harcèlement, qui forme la base leitmotiv de la *fabula* contée, on mentionnera, chronologiquement¹⁷, la tentative de gagner, au moins, un baiser, sinon bien plus, de la part d'un automobiliste qui a pris dans sa voiture Leda juste après qu'elle a fui de la clinique où on l'a « transsexualisée » ; les attouchements de « frotteurs » dans un autobus, contre elle, mais aussi contre d'autres femmes, qui aboutissent au seul conseil du chauffeur à Leda : descendre pour ne pas faire de scandale, scellant une sorte de « double peine »¹⁸ ; la demande de travail comme ingénieure à Arturo, collègue et compagnon de sorties nocturnes d'Ernesto, qui lui oppose une brutale fin de non recevoir, alléguant qu'un tel poste ne peut tomber dans les mains d'une femme ; la même demande à Gordon, patron d'Ernesto qui, quant à lui, essaie de l'embrasser ; le retour bref de Leda au village de ses parents, où elle fait face à une mère tota-

16. D'où les noms à connotation anglo-saxonne, voire germanique, des personnages, les plaques d'immatriculation « D », les enseignes, panneaux, pancartes et autres inscriptions en allemand, et surtout l'absence de lieux « typiques » ou emblématiques de l'Espagne, ou qui permettraient d'identifier clairement la métropole de Madrid, par exemple, avec ses rues, son architecture ou *a fortiori* ses monuments. Même les gendarmes ont un uniforme non espagnol, sans tricorne en carton bouilli... Et ce, même si le générique indique clairement des lieux de tournage espagnols, de Madrid (extérieurs et Studios Ballesteros) au Port du Grao à Valence [scène du viol], en passant par Ciudad Ducal, dans la province d'Ávila [scène du lac] et Miraflores de la Sierra, près de Madrid.

17. L'héroïne étant, d'ailleurs, de plus en plus féminine à mesure que se déroule le film, abandonnant, par exemple, les cheveux courts du début – et de l'affiche –, comme si elle s'habitue, en partie du moins, à son nouveau corps et à sa nouvelle identité (et le spectateur aussi), même si le réel, dans la scène de tentative de baiser d'un collègue dans l'usine où elle a été un temps embauchée, la ramène à son angoisse et à sa nouvelle peau non souhaitée.

18. À plusieurs reprises dans le film, on voit, et on entend, aussi des femmes qui semblent avoir totalement intégré cet asservissement et montrent une résignation, une passivité fatalistes – on pense à sa mère, à sa colocataire, à sa logeuse, et à plusieurs employées d'usine croisées par elle – qui révoltent Leda, laquelle ne laisse pas passer une occasion de se rebeller contre l'oppression, notamment corporelle, des mâles. Quant à cette scène de l'autobus, elle annonce, plus de trente-cinq ans avant, tout le film *Les Femmes du bus 678* (2010) de l'Égyptien Mohamed Diab, sur le même sujet des « frotteurs » dans un autobus du Caire et le combat des femmes caiotes contre ce harcèlement sexuel toléré par la société et la loi égyptiennes.

lement brimée par son époux, pratiquement réduite à l'esclavage ; les tentatives d'agression sexuelle d'un client dans le cabaret/bar à hôtesse avec *putivuelta* frontale incluse où, vers la fin du film, elle a échoué – juste retour des choses, par rapport au début du film, où, à l'inverse, on voyait Ernesto s'amuser avec des femmes stipendiées dans ce genre d'établissement ? ; jusqu'à la séquence ultime, où un groupe de marins avinés la viole, alors qu'elle meurt en tombant, de faiblesse, la tête sur le rebord de la chaussée.

Comme on le voit, ces exemples se déclinent, soit en harcèlement physique, soit en refus de donner sa place, une place aussi importante que celle d'un homme, à une femme, les deux se conjuguant pour configurer un pandémonium du tourment misogyne et masculiniste. Jusqu'à la confession à un prêtre, qui ne comprend pas ses angoisses et ne lui est d'aucun secours, parlant de jalousie des femmes envers les hommes et lui enjoignant de se tourner vers Dieu, car Lui seul peut l'aider¹⁹.

La transsexualité va bientôt être à la mode dans le cinéma espagnol²⁰, mais l'originalité de ce film est que, ici, cette transformation du corps n'est absolument pas volontaire, ce qui est une exception dans le panorama de l'époque, et même jusqu'à *La piel que habito*, de Pedro Almodóvar, des décennies plus tard (2011)²¹. Mais, dans un cas comme dans l'autre, le héros, d'abord abasourdi et horrifié

19. Scène courte, mais audacieuse, pour l'époque, la représentation de l'Église étant, particulièrement au cinéma, media de masse, scrutée avec soin par la censure. Or, ici, on voit bien, même si cela n'est pas dit explicitement, que le prêtre, et même Dieu, à qui il faut s'en remettre avec fatalisme, ne seront d'aucune utilité à Leda et, pis, l'exhortent à ne pas vouloir quitter sa condition de femme.

20. Voir notre article, intitulé « Travestis, transsexuels et homosexuels dans le cinéma espagnol de la Transition démocratique (1975-1982) : une interrogation à la Nation », à lire dans *Género, sexo y nación: representaciones y prácticas políticas en España (ss. XIX-XX)/Genre, sexe et nation : représentations et pratiques politiques en Espagne (XIX° – XX° siècles)*, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, T. 42-2, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 125-141.

21. Certains critiques y voient plus qu'une parenté, cf. par exemple : « [*Odio mi cuerpo*] sirvió de referente para cineastas como Pedro Almodóvar, ya que, a pesar de estar basada en la novela *Tarántula* [*Mygale*, 1984] de Thierry Jonquet, no se puede negar la similitud del planteamiento inicial del filme de Klimovsky con el de *La piel que habito* », cf. Jesús Palop, « La abadía de Berzano. El rincón de los cinéfilos más desprejuiciados », disponible sur <cerebrin.wordpress.com> [dernière consultation le 11.06.2019].

par ce qui arrive à son corps, tente d'en tirer profit, ici, lorsque Leda, ex-Ernesto, récupère l'argent de son assurance-vie auprès de sa femme haïe, laquelle ne peut soupçonner sa véritable identité.

Pour autant, le rapport entre Leda et les hommes s'apparente à un long calvaire qui va crescendo, et si elle a recours à un chantage pour récupérer de l'argent auprès de sa « veuve », c'est après avoir tenté par tous les moyens de retrouver son travail antérieur, en vain, victime du « plafond de verre » que subissent, comme le montre le film, toutes les femmes, toutes avec résignation, d'ailleurs, comme on le voit avec les autres femmes du film, qui acceptent avec fatalité leur sort sans le remettre en cause. On notera avec gourmandise que le *macho* celtibère est en fait puni de ses propres excès, puisqu'il subit de plein fouet²² les harcèlements qu'il infligeait lui-même aux femmes quand il était sous son enveloppe corporelle d'homme. Comme le dit aussi une critique du film :

Lo interesante no es tanto el rechazo de Ernesto a ser mujer cuando él es un hombre [...], sino la crítica a la sociedad machista donde las mujeres se ven explotadas como objetos sexuales, ya sea en las mejores empresas o en el mundo de la prostitución²³. Eso es lo que descubre Ernesto en carne pro-

22. Mais elle se venge en fouettant, justement, la femme du savant fou qui lui a pratiqué cette opération de réassignation sexuelle, en quelque sorte, dans une scène de fustigation d'une hardiesse absolue, pour l'époque, avec des relents de lesbianisme SM qui vont encore plus loin que la scène d'approche sensuelle avec la locataire. D'ailleurs, on remarquera que, même sous Franco, le cinéma espagnol n'était pas exempt de représentation de relations lesbiennes, plus ou moins latentes, bien évidemment, mais quasiment toujours sous l'espèce de dangereuses démons trahissant, martyrisant voire tuant de pauvres hommes, cf. Alejandro Melero, *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco*, Madrid, Notorious, 2017, spécialement les sous-chapitres « La lesbiana pérfida », « Las diabólicas » et « Las vampiras » (resp. p. 159-167, p. 167-177 et p. 177-187) du Chapitre « La perfidia de tu amor. Lesbianismo en el cine de Franco ». Sous la Transition, à part chez Almodóvar, elles ne seront guère mieux traitées, et encore une fois prétexte à scènes excitantes pour messieurs, comme chez Jesús, désormais Jess, Franco ou Frank.

23. On a l'impression que cette femme n'a aucun moyen de subsistance, si ce n'est justement la prostitution, puisqu'elle n'est pas mariée – donc, ne bénéficie pas de la « protection » et de l'argent gagné par son mari – et qu'elle ne peut travailler « honnêtement » – excepté des travaux manuels où elle est, de toute façon, dépendante du bon vouloir d'un chef masculin –, encore moins exercer de métier de commandement, intellectuel ou scientifique, d'où la déchéance progressive, selon une démonstration aussi imparable qu'implacable, qui rappelle le sort des femmes

pia: el acoso, la humillación y la explotación, y lo difícil que es para una chica sobrevivir sin soportar, en alguna medida, estos abusos²⁴.

Klimovsky utilise malgré tout – par rapport à la première partie de cette critique – de nombreuses scènes du film pour questionner la découverte problématique, voire angoissée, de son nouveau corps de femme par Ernesto, que ce soit avec les hommes – mais il est vrai que c'est parce qu'ils sont toujours harceleurs – ou avec les femmes, parfois désirées, allant jusqu'à insérer de manière quasi subliminale, quelques plans où le spectateur voit la scène avec le visage de l'ancien Ernesto en lieu et place de la nouvelle Leda, ce qui, par rapport à la censure, est audacieux, car l'on peut voir ainsi furtivement une scène de baiser subversive entre deux hommes, dans la scène près d'un lac avec son collègue d'usine le beau et viril José, « para que se ponga [el espectador] en el pellejo de [Ernesto] »²⁵. On citera également l'agression de l'automobiliste, par exemple, toute première agression subie par la nouvelle Leda et la consultation chez un psychiatre qui ne croit pas en son discours, soit des situations de douleur et même de terreur, rappelées opportunément au spectateur par ce choix de rappeler l'ancien visage de Leda, c'est-à-dire celui d'un homme, Ernesto.

On notera aussi, dans le même ordre d'idées, les quelques plans en caméra subjective, disséminés çà et là tout au long du film, et qui nous font voir, et subir, certaines scènes avec les yeux de Leda, dont celle de la découverte horrifiée, en début de film, de son nouveau visage, donc de son nouveau genre, et celle, tout aussi épouvantée, de ses agresseurs, les marins saouls qui vont la violer en groupe. Le but semble clair, *via* ce choix technico-esthétique somme toute relativement peu courant dans le cinéma, nous identifier avec ce *rara avis*

des classes populaires souhaitant être indépendantes, et ce, dans tous les pays, et il n'y a pas encore si longtemps.

24. Anonyme [Lyssa], dans « *Hellboundheart... el corazón del cine de terror* », disponible sur hellboundheart.foroactivo.com [dernière consultation le 11.06.2019].

25. J. Palop, *op. cit.* D'ailleurs, si l'on a l'impression, pendant un certain temps, que José est épargné par la critique – le même temps que Leda semble oublier sa nouvelle identité –, il se révèle odieux lorsque Leda se refuse à lui près du lac en question (comme prenant soudain conscience que tout cela ne peut aboutir qu'à la consommation de l'acte sexuel par l'homme...), comme tous les autres mâles à qui elle se refuse.

qu'est Ernesto/Leda, et toujours, comme dans les cas d'apparition de l'ancien visage d'Ernesto, que l'on vient de voir, dans des situations de douleur, voire de torture²⁶, ce qui ne laisse pas de doute – malgré l'accusation de voyeurisme que l'on pourrait là aussi porter – à la volonté de focaliser le récit sur une personne en souffrance, qui mérite l'empathie, sinon la compassion.

L'homosexualité est d'ailleurs, aussi, évoquée sur le mode féminin, lorsque les pulsions d'Ernesto, même dans un corps de femme, le poussent à vouloir embrasser sa colocataire Mika, ce qui crée quelques images de lesbianisme très *soft* – l'équivalent de ces « money shots » que sont les scènes de sexe dans un film pour faire venir les spectateurs (et leur argent), car ici seul autorisé par la censure –, l'audace naissant du fait que, pendant quelques secondes, Mika se laisse faire sans déplaisir manifeste²⁷. Mais l'on ajoutera tout de suite que ce genre de scène faisait aussi partie d'un plan marketing, sans nul doute, pour faire accourir le spectatortat masculin *straight* qui, avait, alors, peu à se mettre sous la dent côté saphisme péninsulaire²⁸, Klimovsky, selon un internaute avisé, « no p[erdiendo] ocasión de

26. Même s'il y a aussi usage de cette technique quand Leda (avec furtivement l'apparition du visage d'Ernesto) veut embrasser Mirka... ce à quoi il renonce car il se sait désormais femme, d'où finalement, souffrance là encore.

27. Ce qui n'a pas toujours atteint l'effet escompté, car, si l'on en croit le critique d'Arriba cité *supra*, le public aurait ri à cette scène, cf. *Arriba España, op. cit.*, même si cette remarque perfide est sujette, alors, à caution, tout l'article étant à charge contre le film. N'oublions pas non plus l'importance du réceptatortat dans la définition du « sens » supposé – bien évidemment à tort – immuable d'une œuvre d'art, comme nous le rappelle, par exemple, Kobena Mercer : « Ce qui est en jeu dans l'antagonisme interprétatif [...] est une "politique de l'énonciation" qui pourrait être clarifiée par une analogie linguistique. Certains types d'énoncés performatifs produisent des significations différentes, mais pas tant selon ce qu'ils contiennent, mais selon *qui* les profère » (c'est l'auteur qui souligne) dans son article « Lire le fétichisme social. Les Photographies de Robert Mapplethorpe » (1994), à lire dans Florian Vörös (dir.), *Cultures pornographiques/Anthologie des Porn Studies*, Paris, Amsterdam : 2015, p. 145.

28. On pense néanmoins à une scène tout aussi furtive d'embrassades entre filles dans *La noche del terror ciego* (1972) d'Amando de Ossorio, que nous étudions dans « Les Films de Templiers-zombies d'Amando de Ossorio comme métaphore/critique de la société espagnole de la fin du franquisme ? », dans Françoise Heitz (coord.), *Savoirs en prisme. Rencontres du CIRLEP n° 1*, 2012, p. 93-101, disponible sur <univ-reims.fr/savoirs-en-prisme> [dernière consultation le 11.06.2019].

aprovechar los atractivos eróticos ni las complicaciones terroríficas usuales »²⁹ (<Cinefania.com>, anonyme)

Malgré tout, Leda meurt à la fin, ce qui signifie que son émancipation n'est pas encore pour aujourd'hui – et les hommes ont (momentanément) gagné, comme dans *La novia ensangrentada* –, mais, en attendant, *Odio mi cuerpo* a illustré cette sujétion du mâle sur l'autre moitié de l'Humanité, ce deuxième sexe, non sans quelques (petites) victoires de la part de cette femme, et bien des remises en cause limpides de ce patriarcat³⁰.

En conclusion, on veut insister sur le fait que, en dépit de ces ambiguïtés inhérentes après tout à n'importe quel film commercial et populaire, quoi qu'on en dise *a priori*³¹, et qui apparaissent par exemple dans le voyeurisme de certaines scènes, le caractère précurseur de ce film quant à la volonté de créer un trouble dans le genre est patent, et sera abondamment développé dans les années qui suivront, dans des films qui, comme celui-ci, balancent entre le cinéma commercial et le film « à message »³². Comme le rappelle Valeria Vegas dans une passionnante étude récente sur la représentation de la transsexualité dans le cinéma de la Transition, en pesant ces contradictions et ces nuances :

29. Anonyme, sur <cinefania.com> [dernière consultation le 11.6.2019].

30. Comme le dit par exemple un Internaute anonyme, mais avisé, à propos de ce film, même avec des restrictions : « [...] [I]ts character-action-as-gender-performativity-angle, though its aligns power with maleness in its gender essentialism, is interesting in its antipatriarchal context » (« L'action de son personnage vu sous l'angle de la performativité de genre, quoique plaçant sur le même plan pouvoir et masculinité dans son essentialisme de genre, suscite l'intérêt dans son contexte anti-patriarcal », notre traduction), cf. Anonyme [Autumn Faust], disponible sur <letterboxd.com> [dernière consultation le 11.06.2019].

31. « L'ambiguïté et l'instabilité de sens sont les moyens principaux par lesquels la culture pop maximise son potentiel d'audience (et de commentateurs) », écrit ainsi Alison Martin dans *The Mad Max Movies* (2003), cité par Antonio Domínguez Leiva, dans son *Mad Max. L'Apocalypse sera motorisée*, Neuilly-lès-Dijon : Le murmure, Coll. « Borderline », 2016, p. 61. Si l'on prend en compte, en plus, la censure, on voit que la porte est étroite pour les créateurs du temps.

32. « Tous les films naissent libres et égaux en droit », répétait ainsi André Bazin (1952), dans son article « Pas de fossé entre un "cinéma de l'élite" et un "cinéma populaire" », à lire dans *Radio Cinéma Télévision* n° 124, du 1^{er} juin 1952.

Por su título, [*Odio mi cuerpo*] bien podría encajar en cualquier manifiesto de repulsa de una persona transexual hacia su sexo biológico y no deseado, pero lo cierto es que la película tiene la intención de aproximarse a la ciencia ficción. [...] [La] psique del personaje hace que siga sintiéndose atraído por otras mujeres [...] y a la vez vive en sus carnes el machismo imperante en la España de entonces, en lo que casi podría entenderse como un alegato feminista. Se muestran preocupaciones y sentimientos en ese cambio forzado de identidad, pero no es una problemática que se analice desde el nacimiento o razón biológica de la persona, sino como un experimento fallido por parte de los doctores [...]»³³.

On dira aussi le peu de répercussion, malgré le nombre plus que correct de spectateurs de ce film, quoique inférieur aux succès, par exemple d'un Eloy de la Iglesia à la même époque et dans les mêmes thématiques, de ce film en Espagne, bien qu'il fût pensé également pour le marché extérieur.

Mais on dira aussi l'ambivalence, voire l'indécidabilité, de certains « messages » du film, eu égard à la pression de la censure qui oblige à des stratégies de contournement et de sous-entendus qui, s'ils peuvent permettre de biaiser avec la norme et le « politiquement correct » d'un régime et d'une époque, souffrent d'un grand défaut, le manque de clarté dudit « message » et le flottement dans l'interprétation du récepteur de ces œuvres, allant d'un sens à un autre tout à fait opposé. C'est pourquoi une chercheuse peut écrire que certaines scènes du film, que nous avons précisément explicitées comme féministes, pouvaient porter à confusion et entériner simplement une volonté de voir les femmes rester « à leur place »³⁴.

33. Valeria Vegas, *Vestidas de azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la transición española*, Madrid, Dos bigotes, 2019, p. 36-37. Pour information, deux autres films sont les prodromes, eux aussi, de la représentation de la transsexualité avant la mort de Franco, dans le cinéma espagnol, à savoir *Mi querida señorita* de Jaime de Armiñán (1972) et *Una pareja... distinta* de José María Forqué (1974).

34. « Sin embargo, y aunque quisiéramos ver en Ernesto/Leda la encarnación de una identidad transgénero, no queda claro si la película pretende hacer crítica de la discriminación social o simplemente trata de reprimir, de un modo ciertamente despectivo, las pretensiones de reconocimiento de igualdad de condiciones por parte de las mujeres », ce qui nous semble tout de même exagéré, mais peut-être certains hommes – et femmes ! –, dans le public de l'époque, pouvait voir les tentatives

De même, un spectateur sourcilieux se rend bien compte qu'il n'y a pas exposition claire de la prise de conscience par Ernesto de cette position subalterne de la femme et qu'il semble avant tout défendre sa peau dans cette société virile d'opresseurs, mais le film pouvait-il le dire explicitement, pouvait-il vraiment aller aussi loin, surtout sous la censure... et aussi, ne l'oublions pas, dans le cadre d'un emballage *pop* qui fuit tout esprit de sérieux trop martelé ?

C'est après la mort de Franco et encore plus après la disparition de la censure fin 1977 que, comme on le sait, ces questions de genre et de sexualités, notamment d'homosexualité et de transsexualité, seront abondamment traitées dans les films espagnols, comme autant d'interrogations à la Nation de la gestion personnelle de son corps, mais dans le grand ensemble social et politique de la Nouvelle Espagne en reconstruction démocratique, entre nouvelles lois et nouvelle opinion publique³⁵. Ce film si particulier annonce les années à venir et ce trouble, mais aussi cette affirmation du corps, qui commencent à parcourir le pays, et annonce la monstration et de la définition de plus en plus volatiles et libres des corps dans le cinéma, et par conséquent, *mutatis mutandis*, dans la société espagnole de la Transition Démocratique, mais aussi des interrogations actuelles de toutes nos sociétés³⁶. C'est pourquoi il est à la fois daté et contemporain, et cruellement d'actualité.

de Leda comme inappropriées, en effet. Lire tout l'article, passionnant, de Débora Madrid-Brito, « Extirpando los recuerdos. La Transición española como experimento de laboratorio en el cine de ciencia ficción de los 70 », dans María Marcos Ramos (ed.), *Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués. Estudios y perspectivas*, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, p. 81

35. Avec, comme on le sait, de réelles avancées pour les femmes, comme pour les minorités sexuelles. Pour les femmes, on citera de nouveau D. Madrid-Brito : « [...] [A] partir de la muerte del dictador, apenas el año siguiente al estreno de *Odio mi cuerpo*, la condición social de la mujer volvió a tratar de situarse en el foco político, lográndose algunos primeros avances en debates como la legalización del divorcio, la independización económica de la mujer frente a los maridos, el aumento de mujeres en la educación superior, etc. », *ibid.*

36. D'où les commentaires des Internauts qui discutent sur le forum ouvert suite à un article déposé sur le film, dont on retiendra celui-ci : « Sigue teniendo actualidad la crítica que se hacía 43 años [écrit donc en 2017] y saliendo de una dictadura. Sigue el machismo, sigue siendo objeto la mujer en muchos casos y sigue teniendo menos lugares directivos que los hombres. Atrasamos mucho aun », cf. hellboundheart. foroactivo.com, *op. cit.*

PRENDRE CORPS, DIRE LE CORPS, PENSER LE CORPS

LA CORPORÉITÉ EN QUESTION DANS LE MONDE
HISPANIQUE CONTEMPORAIN

sous la direction de **Bénédictte Brémard**

Que représente le corps dans le monde hispanique contemporain ? Contrôlé voire anéanti ou effacé par des régimes totalitaires, libéré jusqu'à l'excès par la fin de la censure, enjeu politique ou arme de communication, objet de préoccupations scientifiques ou sociales (pour le soigner, le reconstruire, le rajeunir, le modifier), le corps peut-il encore porter l'identité individuelle ou la mémoire collective ?

Avec pour objets d'études le cinéma, la vidéo, la littérature, les arts visuels ou le flamenco, les vingt-deux contributions de ce volume, regroupées en cinq parties : « Le corps et la norme », « Corps en construction/corps en destruction », « Corps et identité nationale », « Corps et genres artistiques » et « Le corps à l'avant-garde », proposent de réfléchir à ces questionnements et nous montrent que, du début du XX^e siècle à nos jours, sous le regard des artistes, le corps n'a cessé de créer le trouble et d'interroger notre rapport aux genres, aux modèles, les limites de notre tolérance et nos liens au vivant.



ISBN : 978-2-36783-164-0

ISSN : 0765-5681

34,90 €

Hispanística XX n° 37
www.editionsorbistertius.com