

Université de Montréal

Corps et érotisme dans l'œuvre de Nelly Kaplan

Par

Catherine Pion

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

En vue de l'obtention du grade de M.A.

En littératures de langue française

Janvier 2017

© Catherine Pion, 2017

Résumé

Ce mémoire a pour but de s'intéresser au traitement du corps dans les créations littéraires et cinématographiques de Nelly Kaplan, à la manière dont il est perçu et aux normes (sociales, historiques, politiques) qui le façonnent. À travers l'analyse de trois œuvres significatives de Kaplan, soit le recueil de nouvelles *Le Réservoir des sens*, le film culte *La Fiancée du pirate* ainsi que le récit *Un manteau de fou rire*, l'étude cherche à faire connaître la démarche de l'auteure-artiste qui met en œuvre des modes de vie où règnent les libertés sexuelle et morale, au grand bonheur des personnages littéraires et cinématographiques.

L'auteure-artiste met effectivement à distance certaines idées reçues sur les corps féminin et masculin grâce notamment à des stratégies d'humour et d'ironie, ce qui la conduit à remettre en cause le système traditionnel des identités sexuées et sexuelles, basé sur des binarismes (masculin/féminin ; bien/mal ; intellectuel/sentimental ; clair/obscur ; etc.). Ses créations sont empreintes d'un désir de libération qui se manifeste à travers la révolte (érotique) que portent en eux les personnages et qui les amène à s'émanciper des idéaux petit-bourgeois, dont la morale catholique. Kaplan se livre ainsi à la déconstruction des règles morales et politiques et propose une nouvelle organisation du monde basée sur le respect des pulsions et des désirs individuels.

Mots-clés : Nelly Kaplan, surréalisme, littérature française, corps, érotisme, pulsions, sexualité, féminisme, *gender studies*

Abstract

This master's thesis concentrates on the human body ; how it is perceived in the context of social, historical and political norms that shape it. The thesis focuses on the approach of Nelly Kaplan who introduces lifestyles where sexual and moral freedom reigns, to the delight of the protagonists featured in her work. This is accomplished through analysis of three significant works by Kaplan : a collection of short stories called *Le Réservoir des sens* ; the cult-movie *La Fiancée du pirate* ; and the narrative *Un manteau de fou rire*.

Kaplan attacks preconceived and historical prejudices about the male and female body through humour and irony, which leads to Kaplan questioning an outdated paradigm that is the binarity of sexual identities. Her creations are marked by the desire for liberation, which is expressed through an (erotic) revolt carried out by her characters. This act leads them to emancipate themselves from the *petite bourgeoisie* catholic ideal. Kaplan thus engages in the deconstruction of moral and political rules and proposes a new organization of the world based on respect for individual impulses and desires.

Key words : Nelly Kaplan, surrealism, french literature, body, eroticism, urges, sexuality, feminism, gender studies

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Liste des abréviations	iv
Remerciements	v
Introduction	1
Chapitre 1 : Écriture et esthétique surréalistes	16
1. Jeux.....	17
1.1 Jeux de masques.....	19
1.2 Jeux de mots.....	25
1.3 Jeux spatiotemporels.....	31
2. La piraterie comme modèle social, esthétique et éthique.....	39
2.1 Liberté et nomadisme.....	41
2.2 Une écriture de la Révolte.....	46
2.3 De l’humour fou au fou rire kaplanien	51
Chapitre 2 : Pouvoirs d’Éros	54
1. Corps et <i>genre</i>	55
1.1 Le troisième sexe	57
1.2 L’identité de <i>genre</i>	63
2. Pulsions sexuelles.....	69
2.1 L’éveil sexuel.....	71
2.2 Désirs érotiques.....	77
2.3 Sexe et pouvoir	85
Conclusion.....	94
Bibliographie.....	99
Annexe 1 : <i>Le Passage de la Vierge à la Mariée</i>	105
Annexe 2 : <i>Étant donnés : 1° La chute d’eau, 2° Le gaz d’éclairage</i>	106
Annexe 3 : Dessin de la chambre triangulaire où Belen perd sa virginité. (MFR, 105).....	107
Annexe 4 : Chanson « Moi, je m’balance » de Barbara.....	108

Liste des abréviations

- MFR KAPLAN, Nelly, *Un manteau de fou rire*, Paris, Éditions de la Différence, 1998 [1974], 223 p.
- RS KAPLAN, Nelly, *Le Réservoir des sens*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1988 [1966], 163 p.
- FP KAPLAN, Nelly (Réalisateur), Makovski, Claude (Producteur) et Kaplan, Nelly & Makovski, Claude (Scénaristes). (1969). *La Fiancée du pirate* [Comédie dramatique]. France : Cythère Films.

Remerciements

Merci à ma directrice, Andrea Oberhuber, pour ses commentaires très éclairants et la motivation qu'elle a su m'insuffler ;

À mon conjoint, Mathieu, pour sa patience et son soutien ;

À Virginie, Isabelle, Élisabeth et ma mère, pour leurs lectures attentives et leurs commentaires ;

À tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont accompagnée dans cette aventure.

Introduction

*Rose aisselle a vit.
Rr'ose, essaie là, vit.
Rôts et sel à vie.
Rose S, L, hâve I.
Rosée, c'est la vie.
Rose scella vit.
Rose sella vit.
Rose sait la vie.
Rose, est-ce, hélas, vie ?
Rrose aise hélà vit.
Rrose est-ce aile, est-ce elle ?
est celle
AVIS¹*

Corps androgynes, corps mécaniques, corps fragmentarisés, corps difformes : si Marcel Duchamp considère le sexe sous l'angle de l'humour, voire même de l'allégresse, « l'iconographie duchampienne des corps n'est pas euphorisante du tout² ». Dans ses œuvres, Duchamp remet en question la notion d'« art » et accorde une place prédominante au corps qu'il situe hors des critères esthétiques classiques. L'artiste récupère plusieurs fantasmes érotiques et adopte la posture du voyeur, du chirurgien ou du gynécologue pour disséquer les chairs, présentant ainsi des créations troublantes voire horrifiantes (par exemple des corps-machines, des corps déformés, mutilés ou amputés³). Herman Parret explique que « [l]e corps selon Duchamp ne se laisse prédiquer d'aucune catégorie esthétique – le corps n'est ni beau, ni sublime, ni gracieux, ni dégoûtant non plus –, aucune intériorité ne s'y manifeste [...]. Il s'agit en fait du *corps essentiel*, le corps marqué par le

¹ Poème intitulé « RROSE SELAVY, ETC... » tiré du recueil de Robert Desnos, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, 1968, p. 63.

² Herman Parret, « Le corps selon Duchamp », *Protée*, vol. 28, n° 3, 2000, p. 90.

³ On trouvera en annexes 1 et 2 quelques exemples de ces œuvres de Marcel Duchamp. On peut également consulter l'article d'Herman Parret, « Le corps selon Duchamp », *op. cit.*, p. 88-100.

sexe et la mort, par *Éros* et *Thanatos*, et par rien d'autre⁴ ». Les attributs sexuels de ces corps sont souvent mis en évidence, notamment grâce à l'assemblage d'organes ou de lambeaux de chair. Cette fragmentation du corps produit un « double effet : la *focalisation sur les fragments essentiels* – sein, vulve, verge – et la *réduction de la différence sexuelle* à une topologie de l'infra-mince, apologie de l'hermaphrodisme⁵. » Le cumul des sexes, ou l'hermaphrodisme, se retrouve d'ailleurs régulièrement dans la démarche artistique de Duchamp. En 1920, lorsque les Années folles ont succédé à la Première Guerre mondiale, Marcel Duchamp bouleverse le milieu artistique de l'époque en décidant de changer d'identité. Comme il l'explique dans une série d'entretiens avec Pierre Cabanne, l'artiste décide d'utiliser un pseudonyme juif et de féminiser son image publique d'artiste : « J'ai voulu changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre ! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente et tout d'un coup j'ai eu une idée : pourquoi ne pas changer de sexe ! Alors de là est venu le nom de Rose Sélavy⁶. » En se travestissant, Marcel Duchamp crée le personnage de Rose Sélavy, son alter ego féminin ; cette création, véritable *trouble dans le genre*⁷, constitue à la fois une remise en question des notions de féminité et de masculinité (abolition de la différence des sexes et/ou coexistence des deux sexes dans un seul corps) et un jeu de mots qui peut se lire de manières différentes. Parmi les aphorismes qui s'articulent autour de Rose Sélavy et sur lesquels s'est penché Robert Desnos en 1923⁸, on relève le célèbre « Éros, c'est la vie » ; cette idée vient souligner l'importance d'Éros comme force

⁴ Herman Parret, « Le corps selon Duchamp », *op. cit.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁶ Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967, p. 118.

⁷ Je fais référence à l'ouvrage de Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.

⁸ C'est au cours de séances de sommeil hypnotique que Robert Desnos prétend être en relation médiumnique avec Marcel Duchamp. Il s'est approprié le nom de Rose Sélavy qui a inspiré une série de jeux de mots et de phrases poétiques réunis dans un recueil du même nom (les textes ont été regroupés par la suite dans le recueil de Robert Desnos, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, 1968).

créatrice aux yeux de Duchamp. Andrea Oberhuber note d'ailleurs que « la création de la figure de Rose Sélavy a contribué, à l'ère des *gender studies* et du postmodernisme, à ce qu'Amelia Jones appelle l'*en-gendering* de Marcel Duchamp : l'ambivalence identitaire et le penchant de l'artiste pour la féminisation du statut d'artiste favoris[e]nt ainsi la conceptualisation d'une auctorialité au féminin⁹ ». Dans ses œuvres, Duchamp s'inspire entre autres des principes créateurs surréalistes¹⁰, mouvement dont il est l'un des célèbres représentants et, avec le personnage de Rose, il envisage l'art comme un instrument de libération.

Ce même désir de libération des normes et des contraintes est au cœur de la réflexion de Nelly Kaplan. Cette auteure et cinéaste française d'origine argentine élabore effectivement son œuvre dans la continuité de l'esthétique surréaliste, tout en s'en distanciant. Sa démarche artistique partage plusieurs similitudes avec celle de Marcel Duchamp et d'autres artistes surréalistes (tels que Hans Bellmer et Man Ray), surtout en ce qui concerne sa fascination pour les corps sexués et l'androgynie, son désir de bouleverser les conventions et l'érotisme transgressif qui imprègne ses créations. Les premières œuvres de Kaplan sont publiées au milieu des années 1960, alors que la France est marquée par un mouvement féministe qui commence à prendre de plus en plus d'ampleur : le Mouvement de Libération des Femmes (MLF) et les mouvements sociaux de Mai 1968 s'inscrivent en rupture avec certaines valeurs misogynes et sexistes assumées jusqu'alors par la société traditionnelle française¹¹. Même si Nelly Kaplan prendra toujours soin de se distancier

⁹ Andrea Oberhuber, « Fictions dominantes, frictions génériques », *Fictions modernistes du féminin-masculin : 1900-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 31.

¹⁰ Voir les *Manifestes du surréalisme* d'André Breton, Paris, Gallimard, « coll. Folio-Essais », 1987.

¹¹ Encore considéré comme un des plus importants mouvements sociaux du 20^e siècle, Mai 1968 désigne une période durant laquelle a eu lieu une série d'événements, principalement des grèves et des manifestations issues des milieux ouvriers et étudiants, en France. Il s'agit d'une vaste révolte spontanée de nature à la fois sociale, culturelle et politique, dirigée contre le gouvernement Gaullien (en poste depuis 1958) et plus largement, contre toutes formes d'autorité. Pour un rapide tour d'horizon des revendications féministes de l'époque, on consultera l'article de Louise Toupin, « Le

du mouvement féministe dans ses prises de parole publiques, ses œuvres révèlent l'influence des revendications des femmes des années 1960-1980, surtout en ce qui concerne les rôles familiaux traditionnels (maternité), la liberté sexuelle et le droit de disposer du corps.

Chez les surréalistes, le féminin occupe une place centrale même si la « femme »¹² est cantonnée au rôle d'objet du désir amoureux et sexuel de l'homme (surtout dans les débuts du mouvement, c'est-à-dire durant les années 1920-1930)¹³. Véritable muse, la « femme » représente une source d'inspiration et un accès à l'imaginaire débridé, au rêve et à l'entre-deux¹⁴. Pour plusieurs surréalistes dont André Breton, cofondateur du mouvement, la « femme » est étroitement liée à l'érotisme¹⁵ et est perçue comme une figure fantasmée, un objet de désir et de mystère. Les femmes occupent donc une place ambiguë au sein du mouvement surréaliste, où elles sont à la fois célébrées et exclues¹⁶. Étrangement, la liberté sexuelle que réclament pour elles les auteurs et les artistes proches du groupe se manifeste, contradictoirement, à travers le désir des hommes : « autant la muse inspire puis reçoit passivement l'offrande du poète, autant la femme modèle est reconnue dans sa puissance créatrice. La créativité féminine est certes par nature entravée et elle ne trouve encore sa pleine réalisation que dans la parole poétique masculine¹⁷. » Malgré qu'elles soient

féminisme et la question des "mères travailleuses". Retour sur le tournant des années 1970. », *Lien social et Politiques*, n° 36, 1996, p. 69-73.

¹² C'est le concept de la « femme » et non la femme « matérielle », physique qui est en question ici.

¹³ On lira avec bénéfice les articles de Guillaume Bridet et de Georgiana Colville du recueil *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires Littérature, textes, cultures », 2012, p. 95-189.

¹⁴ On retrouve chez les surréalistes les mythes exaltants de la femme-enfant, de la femme-muse, de la femme fleur, de la criminelle, de la sorcière et j'en passe. Voir, à ce propos, les études de Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971 ; de Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Chêne, 1986 ; et de Katharine Conley, *Automatic woman : the representation of women in surrealism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.

¹⁵ Voir le dossier « Éros, c'est la vie ! », *Mélusine*, n° 35, 2015.

¹⁶ C'est aussi le titre d'un article de la revue *Spirale* intitulé « Célébrées et exclues », de Suzanne Joubert, n° 187, 2002, p. 36-37.

¹⁷ Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires Littérature, textes, cultures », 2012, p. 102.

nombreuses à adhérer au surréalisme, la majorité des femmes artistes qui gravitent dans les marges du mouvement sont ainsi ignorées par les critiques de l'époque¹⁸, qui cantonnent régulièrement les femmes aux genres autoréférentiels¹⁹.

La réflexion développée plus haut sur Marcel Duchamp servira de point de départ à une analyse de l'écriture kaplanienne qui se déploie entre surréalisme et revendications féministes. En effet, dans son œuvre littéraire et cinématographique, Nelly Kaplan aborde la sexualité et la sexuation des corps de manière libre voire libertine, en créant un univers propice à abolir non seulement les limites du rêve et du réel mais également un certain nombre de tabous sexuels, tels que l'inceste père-fille, les relations sexuelles collectives ou la zoophilie. Grâce au déploiement de stratégies discursives comme l'humour et l'ironie, plus précisément grâce aux jeux qui s'articulent entre la voix narrative et les lecteurs, l'auteure-artiste met à distance certaines idées reçues sur les corps féminin et masculin (la passivité, la pudeur, la sentimentalité et la sensibilité associées traditionnellement au sexe féminin). Elle peuple ses textes et ses films de personnages qui, dans des (micro)sociétés le plus souvent exotiques, pratiquent une sexualité à première vue sans contraintes. De fait, l'auteure-artiste renverse les pôles féminin et masculin, et va jusqu'à présenter des personnages androgynes affranchis de toutes considérations biologiques et reproductives. Dans ces univers, la sexualité est associée au rire, au partage et à l'expression libre des pulsions sexuelles des protagonistes. Les héroïnes évoluent en marge de la société et jouissent d'une liberté peu commune qui s'exprime à travers la valorisation d'un mode de vie nomade, à l'image de celui préconisé par les flibustiers. Nelly Kaplan cherche à abolir toutes les barrières sociales ; elle ne se

¹⁸ Georgiana Colvile, « Biographie et psychanalyse des femmes surréalistes », *Genres et avant-gardes, op. cit.*, p. 124.

¹⁹ Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », *Genres et avant-gardes, op. cit.*, p. 105.

contente pas uniquement de remettre en question les normes hétérosexuelles et patriarcales, mais elle déconstruit aussi les règles morales et politiques ainsi que la culture institutionnelle.

Cela ne fait aucun doute, Nelly Kaplan accorde une importance manifeste à l'érotisme dont sont empreints les nouvelles du *Réservoir des sens* (1966)²⁰, ses récits, dont *Un manteau de fou rire* (1998 [1974])²¹, ainsi que la plupart de ses films, notamment *La Fiancée du pirate* (1969)²². Tout comme Marcel Duchamp alias Rrose Sélavy, Nelly Kaplan utilise le corps sexué, l'humour et l'ironie pour défaire les valeurs traditionnelles. Son écriture se caractérise par sa volonté de détournement du canon littéraire (notamment grâce au pastiche et à la parodie) et des conclusions psychanalytiques (surtout les théories freudiennes relatives au développement de la sexualité et de l'identité féminines). Les personnages qu'elle met en scène sont guidés par un désir que l'on peut qualifier sans réserve de transgressif, allant jusqu'à la mise à mort des représentants du pouvoir « patriarcal » et du modèle hétéronormatif. En contournant les règles auxquelles les femmes sont assujetties (par exemple les comportements dits « féminins », la maternité, le complexe d'Œdipe, etc.), les protagonistes féminines s'approprient leur corps et leur sexualité, ce qui les conduit ultimement à remettre en cause un système basé sur des antagonismes sexués et sexuels, les amenant ultimement à la prise de pouvoir. L'étude qui suit s'intéressera aux stratégies textuelles et stylistiques mises en œuvre par Kaplan dans le but de susciter la révolte et de provoquer le rire²³, ainsi qu'aux diverses manifestations de l'érotisme, à ses formes d'inscription dans deux textes

²⁰ Nelly Kaplan, *Le Réservoir des sens*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1988 [1966]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

²¹ Nelly Kaplan, *Un manteau de fou rire*, Paris, La Différence, 1998 [1974]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MFR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

²² Nelly Kaplan, *La Fiancée du pirate* [Comédie dramatique], 1969. France : Cythère Films. Désormais, les références à ce film seront indiquées par le sigle FP, suivi de la chronologie, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

²³ Outil de résistance régulièrement employé par les féministes dans leurs œuvres (je pense entre autres à l'essai d'Hélène Cixous, *Le rire de la méduse*), le rire permet de dénoncer la domination masculine sous le couvert de l'ironie.

littéraires et un film de Nelly Kaplan. Ce corpus mixte (littéraire et cinématographique) problématise de différentes façons les rapports entre sujet et corps, érotisme et liberté sexuelle, des thématiques qui reviennent dans l'ensemble de la production de Kaplan.

Malgré les nombreuses affinités que son œuvre entretient avec le surréalisme et le féminisme, l'auteure-cinéaste a toujours refusé d'être associée à un mouvement quelconque, qu'il soit de nature sociale, politique ou artistique. Artiste de l'« entre-deux », Nelly Kaplan est surréaliste sans l'être officiellement (ce qui veut dire qu'elle n'a jamais été membre du groupe de Breton, ainsi que par ailleurs très peu de femmes auteurs et artistes), et elle est féministe sans s'en être jamais revendiquée. Plusieurs interrogations demeurent en filigrane de ces œuvres et motiveront mon analyse : quel est le sens de l'omniprésence d'Éros²⁴ dans l'écriture littéraire et cinématographique de Nelly Kaplan ? Quelles sont les modalités d'érotisation des corps masculins et féminins ? Comment les protagonistes procèdent-elles pour renverser l'ordre hétérosexuel et les normes qui y sont rattachées ? De quelle manière l'ironie et la structure narrative du rêve sont-elles utilisées dans la description des scènes sulfureuses pour provoquer le rire « fou » du lecteur/spectateur ?

Originaire de Buenos Aires, la jeune Kaplan arrive à Paris en 1953. Elle y rencontre Abel Gance un an plus tard et sera son assistante pendant dix ans. Sa relation de travail avec le célèbre cinéaste, qui est considéré comme l'un des adeptes du langage cinématographique de la première avant-garde, l'amène à se passionner pour la polyvision²⁵ et la conduira à publier, en 1955, un bref essai

²⁴ Entendu autant dans le sens d'« érotisme » que dans sa dimension étymologique (amour).

²⁵ La polyvision désigne, au cinéma, l'idée d'un triple écran pour permettre les narrations atypiques : « Dès lors que le cinéma narratif a abandonné le plan unique de ses débuts – relation en durée réelle d'une action généralement unique se déroulant en un lieu unique – dès lors qu'il a voulu raconter des histoires complexes, il s'est trouvé confronté au problème du mode de représentation d'actions multiples se déroulant en des lieux et des temps eux-mêmes multiples. » Voir l'article de Jean-Jacques Meusy, « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », 1895, *Revue de*

intitulé *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*²⁶. Ce bref écrit, qui interroge plusieurs sujets abordés dans ce mémoire, notamment le temps, l'espace et les relations entre les arts²⁷, servira d'horizon de lecture et d'analyse au corpus circonscrit par ce mémoire. La réflexion qu'y développe Nelly Kaplan s'arrime à ses créations, justifiant ainsi la nécessité d'y recourir à plusieurs occasions.

Durant la fin des années 1950 et au début des années 1960, l'auteure-cinéaste fait la connaissance d'un petit groupe d'amis surréalistes qui influenceront son écriture : Théodore Fraenkel, Philippe Soupault, André Breton et André Pieyre de Mandiargues²⁸. Encouragée par Soupault, qui est frappé par ses « folles idées²⁹ », Kaplan fait paraître trois plaquettes publiées à tirage limité en 1959 et 1960³⁰, intitulées *La Géométrie dans les spasmes*, *Délivrez-nous du Mâle* et *La Reine des Sabbats*. Elle y utilise pour la première fois le pseudonyme de « Belen », une dénomination dont elle se servira pour la publication de plusieurs de ses œuvres. En 1966 paraît le recueil de nouvelles *Le Réservoir des sens*³¹ qui recycle, entre autres, les trois textes publiés en 1959 et 1960. On y retrouve aussi les illustrations érotiques d'André Masson³². Le recueil sera réédité à deux reprises, en 1988 et en 1995 ; à l'occasion de cette dernière publication, un texte supplémentaire, intitulé « La Gardienne du temps », sera ajouté aux nouvelles. Les récits du *Réservoir des sens* sont empreints d'humour noir et d'une ironie parfois décapante qui se reflètent, notamment, dans les titres, le

l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n° 31, 2000, p. 153-211, accessible en ligne : <https://1895.revues.org/68> (Page consultée le 15 novembre 2016).

²⁶ Nelly Kaplan, *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*, Paris, Caractères, 1955.

²⁷ Voir Martine Antle, « Dedans et dehors : Le cas de Nelly Kaplan et d'Abel Gance », *Mélusine*, n° 23, 2003, p. 87-95.

²⁸ L'ouvrage *Écris-moi tes hauts faits et tes crimes* reprend d'ailleurs la correspondance amicale entre Nelly Kaplan et André Pieyre de Mandiargues.

²⁹ Voir la quatrième de couverture du recueil *Le Réservoir des sens*.

³⁰ Ces trois brèves nouvelles paraîtront d'abord aux éditions du Terrain Vague et dans la revue *Fiction*, avant d'être rééditées dans le recueil de nouvelles *Le Réservoir des sens*.

³¹ Ce titre est tiré de la dernière nouvelle du recueil, avant que celui-ci ne soit augmenté d'un dernier texte, intitulé « La Gardienne du temps ».

³² Nelly Kaplan y consacrera un documentaire intitulé *À la source, la femme aimée* (1966).

contenu des histoires et la manière de les raconter. Déjà dans ce premier recueil, on reconnaît les thématiques chères à Nelly Kaplan : l'érotisme et la sexualité, la révolte, l'androgynie, le plaisir du jeu (de mots et de langage), etc.

En 1969, quelques mois après les événements de Mai 1968 ayant marqué la France, le film culte *La Fiancée du pirate* sort en salle. Dans son premier long métrage de fiction³³, Nelly Kaplan transpose à l'écran les valeurs abordées dans ses œuvres littéraires : le droit de disposer de son corps, l'humour, la liberté sexuelle. Son film s'inscrit dans le contexte social et politique de l'époque puisqu'il aborde les questions de la révolte contre l'ordre social et de l'émancipation des femmes face aux lois et aux normes qui leur sont imposées. Interdit aux moins de 18 ans à sa sortie, *La Fiancée du pirate* met en scène la vengeance de Marie – interprétée par Bernadette Lafont – contre l'hypocrisie des bien-pensants du petit village de Tellier. Face aux hommes du village, qui l'exploitent et la harcèlent, Marie décide de se prostituer ; elle recueille sur l'oreiller les confessions de ces hommes sans scrupules et amasse une petite fortune à leurs dépens dans le but de s'affranchir de leur ignominie. Il s'agit à la fois d'une œuvre satirique, poétique et féministe, à l'image des créations littéraires de l'artiste et de la bande-son du film, « Moi, je m'balance...³⁴ ». Ce mémoire n'aurait sans doute pas été complet sans l'analyse de ce film « mythique » de Nelly Kaplan.

Finalement, la dernière œuvre à être retenue est *Mémoires d'une liseuse de draps*, paru en 1974 sous le pseudonyme de Belen. L'ouvrage a été réédité en 1998 par les éditions de la Différence

³³ Jusqu'alors, Kaplan avait surtout publié des documentaires, notamment sur Gustave Moreau (1961), Rodolphe Bresdin (1962), Abel Gance (1963 et 1983), Victor Hugo (1966), et plusieurs autres. *La Fiancée du pirate* marque le début de sa carrière cinématographique.

³⁴ Cette chanson de Barbara constitue aussi la trame sonore du film *La Fiancée du pirate*.

sous le nom de Nelly Kaplan et sous le titre *Un manteau de fou rire*³⁵. Il y est question de Belen, une jeune fille qui vogue avec son père et ses compagnons sur le navire *Sperma*. Le rire et la liberté farouche des personnages occupent une place de choix dans l'écriture de l'auteure, qui n'hésite pas à emprunter et à détourner plusieurs citations littéraires célèbres. Le livre mélange les genres littéraires : il se situe à la croisée du roman de formation, de l'auto(bio)graphie, du carnet de voyage et du récit fantastique³⁶. À l'époque, le récit a été censuré et interdit de diffusion³⁷ pour des raisons que l'on comprend assez aisément : y sont abordées des pratiques sexuelles hors-normes, voire choquantes, telles que l'inceste, la zoophilie et la sexualité collective.

Le nombre d'études consacrées à l'œuvre de Nelly Kaplan est plutôt limité puisque l'artiste n'est pas très connue à l'extérieur des frontières de la France. Néanmoins, ces quelques analyses ont relevé certaines affinités avec le surréalisme, la tendance à recourir à l'humour et à l'ironie, un important jeu de références intertextuelles et l'hybridité générique qui marquent l'écriture kaplanienne. C'est d'ailleurs autour de ces idées que s'articule l'ouvrage de Denys-Louis Colaux, *Portrait d'une flibustière*, qui constitue en réalité la seule monographie publiée sur l'œuvre de Kaplan. Dans celle-ci, Colaux retrace le parcours de Kaplan et analyse ses créations. Bien que plusieurs de ses hypothèses soient intéressantes, notamment en ce qui concerne la liberté des

³⁵ C'est d'ailleurs sous ce dernier titre que nous désignerons l'ouvrage dans ce mémoire.

³⁶ Mireille Calle-Gruber note que chez Kaplan, il n'y a « [p]as de tabou quant à l'hybridation des textes ni de réticences à mêler les genres. Nous sommes en ce point entre prose et poésie ; en d'autres points, roman d'apprentissage, récit d'aventure, conte drôlatique, féerie, scène de tragédie, roman policier, d'espionnage, etc. » (Mireille Calle-Gruber, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique ? », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 167.)

³⁷ Dans une entrevue, Nelly Kaplan dira que le nom original du récit (*Mémoires d'une liseuse de draps*) avait été choisi par son éditrice : « C'est à cause de Christiane Pauvert. Je voulais comme titre *Un manteau de fou rire* et elle m'a dit que *Mémoires d'une liseuse de draps* attirerait beaucoup plus de lecteurs. J'ai obtempéré. Mais cela a aussi attiré l'attention de la censure ! Le roman fut aussitôt interdit à l'affichage par le ministre de l'époque, Raymond Marcellin, un personnage assez torquemadesque. Le texte a été réédité beaucoup plus tard, et sans problèmes, aux éditions de La Différence, avec mon titre d'élection, *Un manteau de fou rire*. » (« Entretien avec Nelly Kaplan, suivi des textes inédits », *Histoires littéraires*, 2009, vol. 10, n° 40, p. 117.)

personnages, la carnavalisation³⁸ et le *rire kaplanien*³⁹, l'auteur manque souvent de recul par rapport à son objet d'étude et son livre ressemble davantage à un hommage enthousiaste qu'à une critique. Pour mon propre travail, je me suis donc concentrée sur des articles critiques dont je retiens ici les plus significatifs.

Pascale Risterucci et Mireille Calle-Gruber ont rassemblé les contributions de plusieurs spécialistes dans un livre intitulé *Nelly Kaplan : le verbe et la lumière*, issu d'un colloque tenu à l'Université Paris VIII-Vincennes et publié en 2004. L'ouvrage a comme objectif de s'intéresser à la trajectoire unique de l'œuvre kaplanienne, à ses liens avec diverses idéologies que l'auteure-cinéaste n'endosse pourtant jamais complètement (surréalisme, féminisme, etc.). Les articles se penchent sur l'indépendance tenace de l'auteure-cinéaste et « montrent comment elle s'efforce, bien plutôt, de subvertir les mythes en les prenant à leurs propres démons de la métamorphose⁴⁰. » Les analyses font ressortir la poétique singulière de l'écriture kaplanienne, qui se déploie entre « citations, références, allusions soumises à perversions⁴¹ ». Finalement, ces articles mettent de l'avant le désir de transgression des règles sociales et de la culture qui anime l'auteure-cinéaste, un point que les auteures résumeront en expliquant, dans leur introduction, qu'« il s'agit pour Nelly Kaplan de faire œuvre de subversion⁴². » Dans « Configurations « autographiques » dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », Andrea Oberhuber

³⁸ Denys-Louis Colaux explique qu'il « ne pense pas que l'art de Nelly Kaplan consiste à asséner des vérités (sur le monde, la condition de la femme, l'art, l'impérialisme masculin, la technique cinématographique, l'écriture...) » et que l'art kaplanien a plutôt « pour fonction de mirer les fourbes vérités en vigueur, de contester la pernicieuse dictature des évidences. » Colaux pense que cet art « ausculte les vérités ambiantes, qu'il les retrouse, qu'il les fouille, qu'il les carnalise. » (Denys-Louis Colaux, *Portrait d'une flibustière*, Paris, Dreamland, 2002, p. 41.)

³⁹ Denys-Louis Colaux, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁰ Pascale Risterucci et Mireille Calle-Gruber (dir.), *Nelly Kaplan : le verbe et la lumière*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 8.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴² *Ibid.*, p. 12.

s'intéresse à la quête identitaire et au « double je(u)⁴³ » que met en œuvre Nelly Kaplan. Elle affirme que l'auteure-cinéaste cherche à mettre en place une « poétique du "fou rire"⁴⁴ » et se penche sur différents mécanismes (travestissement, piraterie, etc.) permettant à l'artiste de remettre en question l'histoire culturelle et sociale. Dans sa conclusion, Oberhuber explique que Belen/Nelly Kaplan est une « "passeuse de frontières" parmi d'autres, mais [qu']elle est également une "transgressive" par excellence⁴⁵ » ; son œuvre se situerait toujours au « croisement de deux cultures, entre deux arts et leur médium respectif, entre divers genres littéraires et états d'être-au-monde mais se revendiqu[er]ait toujours, dans l'acte de création, du postulat d'androgynie⁴⁶. » Cette même androgynie est au cœur de la réflexion de Mireille Calle-Gruber qui, dans son article « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique ? », aborde la création de Kaplan sous trois angles : la création androgyne, le roman quantique⁴⁷ et la porosité entre les genres et les créations⁴⁸. Son étude s'articule autour de la notion de *genre*, comprenant à la fois les genres (textuel, grammatical, littéraire, artistique) et le *genre* (biologique, sexuel). Selon Calle-Gruber, Nelly Kaplan esquisse ce qu'elle appelle « [u]ne érotique, comme on dit une poétique⁴⁹ » et « revendique une "création androgyne" : *ni masculin ni féminin et masculin et féminin*⁵⁰. » Geneviève Sabourin reprend, quant à elle, cette dernière idée qu'elle situe au cœur de

⁴³ Andrea Oberhuber, « Configurations « autographiques » dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », dans *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 375.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 375.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 386.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 387.

⁴⁷ Mireille Calle-Gruber mentionne dans son article que l'œuvre kaplanienne constitue « [u]ne création dans le passage ; sur le seuil, comme les chats. Joueuse, inconfortable, turbulente. » (Mireille Calle-Gruber, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique? », *loc. cit.*, p. 167.)

⁴⁸ Mireille Calle-Gruber relève l'intertextualité qui se trouve au cœur de la démarche artistique kaplanienne. L'auteure-cinéaste entre en dialogue avec l'histoire littéraire et culturelle, en insérant dans ses créations des liens avec les œuvres d'autres artistes ou avec ses propres ouvrages.

⁴⁹ Mireille Calle-Gruber, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique? », *loc. cit.*, p. 172.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 167.

sa réflexion. Intriguée par le jeu sur le sexe et le *genre* qu'opère Nelly Kaplan dans ses œuvres, Sabourin s'intéresse à la « non-coïncidence des identités féminine et masculine avec certains attributs ou comportements sexués⁵¹ » dont font preuve les protagonistes dans les nouvelles du *Réservoir des sens*. Son travail se divise en deux parties ; dans la première, elle se penche sur les stratégies d'humour (noir) et d'ironie qui permettent à l'auteure-artiste de « pointer du doigt les identités stéréotypées⁵² » et de provoquer le rire du lecteur. La seconde partie de son étude est consacrée aux jeux intertextuels de Kaplan, qui vise à « déconstruire les hiérarchies et à replacer tous les auteurs et les penseurs de l'histoire culturelle occidentale sur un pied d'égalité⁵³ ». Geneviève Sabourin conclut en affirmant que Nelly Kaplan met de l'avant une « poétique de l'androgynie⁵⁴ » grâce au brouillage des identités sexuées et sexuelles et à l'hybridation identitaire des personnages qu'elle met en scène. Retenons également Stella Béhar qui situe l'œuvre kaplanienne dans le « néo-surréalisme⁵⁵ » et relève certaines préoccupations constantes chez l'auteure-cinéaste, soit « pourfendre de son ironie et son humour les institutions et les convenances oppressives afin d'exalter le plaisir de vivre et la liberté. Facéties et impertinences, luxures et révoltes constituent alors les éléments fondateurs de son écriture tant cinématographique que littéraire⁵⁶. » Béhar se penche elle aussi sur la place centrale occupée par Éros dans l'univers de Nelly Kaplan. Comme Mireille Calle-Gruber et Geneviève Sabourin, elle considère que l'érotisme et la sexualité sont utilisés comme un principe fondamental de création, de liberté et de contestation des normes sociales⁵⁷. Mais c'est surtout comme outil d'affirmation de l'identité féminine que

⁵¹ Geneviève Sabourin, Ce ne sont que des corps *suivi de L'idéal de l'androgynie dans Le Réservoir des sens de Nelly Kaplan*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2015, p. 67.

⁵² *Ibid.*, p. 69.

⁵³ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁵ Stella Béhar, « Belen : gourme et gourmandises (*Mémoires d'une liseuse de draps* ou le néo-surréalisme des années soixante-dix chez Nelly Kaplan) », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 1996, vol. 50, n° 1, p. 3.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁷ Stella Béhar, « Bélen : plaidoyer pour une aphrodite désenchaînée », *Mélusine*, n° 12, p. 230.

Stella Béhar considère la sexualité et les jeux érotiques kaplaniens, en affirmant que l'œuvre de Kaplan s'articule autour de trois axes principaux c'est-à-dire le pouvoir, la sexualité et la différence⁵⁸, et qu'elle poursuit un objectif précis, soit « montrer les aberrations et la monstruosité des différentes formes de pouvoir (patriarcat, matriarcat ou autre)⁵⁹. »

Ce mémoire s'inscrit dans la continuité des analyses de Mireille Calle-Gruber, de Geneviève Sabourin et de Stella Béhar. Cependant, j'ai l'intention de m'attarder davantage sur l'érotisme, la révolte et l'esprit transgressif qui caractérisent le style d'écriture de l'auteure-cinéaste, ainsi que les personnages qu'elle met en récit ou en images. Je me propose de mieux comprendre la provocation qui, sous couvert de l'humour, marque profondément les textes et les films de Kaplan. Je compte arrimer ma réflexion au manifeste de Nelly Kaplan mentionné précédemment qui, à mon avis, permet de mieux saisir l'esprit libertaire et créatif de l'auteure-cinéaste, et ce malgré le fait que peu de critiques se soient intéressés à cet écrit jusqu'à présent.

La présente recherche se situe à la croisée des études sur le surréalisme, notamment en ce qui concerne la contribution des femmes auteurs et artistes à ce mouvement d'avant-garde, et des théories du *genre*. Par conséquent, je mobiliserai les outils de l'histoire et de l'analyse littéraires, principalement en ce qui concerne les caractéristiques esthétiques du mouvement surréaliste, la perception des corps masculins et féminins ainsi que les mouvements des femmes. Je recourrai donc à plusieurs reprises aux *Manifestes du surréalisme* d'André Breton, mais également à diverses études sur l'évolution du mouvement. De même, je récupérerai plusieurs notions sur l'histoire du corps, pensées entre autres par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello dans leur

⁵⁸ *Ibid.*, p. 235.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 234.

trilogie intitulée *Histoire du corps*. De plus, malgré la distance que Nelly Kaplan prend avec l'idéologie féministe, son œuvre est influencée par le mouvement féministe des années 1960-70 en France. Elle défend entre autres le droit des femmes à l'avortement et à la contraception et reprend le discours d'une frange du féminisme ; c'est pourquoi je me servirai de plusieurs articles et monographies traitant des revendications du mouvement des femmes de Mai 1968. Dans ses créations, Nelly Kaplan déconstruit le discours hétéronormatif qui prend son origine dans de grands textes canoniques, tels que la Bible, mais également dans le travail de plusieurs penseurs. L'auteure-artiste éprouve ainsi un malin plaisir à récupérer plusieurs conclusions freudiennes sur la sexualité féminine et les pulsions sexuelles afin de mieux les détourner. Ainsi, je m'appuierai sur divers concepts et notions développés par Sigmund Freud dans plusieurs ouvrages-phares, tels que *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, *Métapsychologie* ou *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Puisque l'auteure-artiste s'amuse à déconstruire les modèles stéréotypés de l'homme et de la femme, je me servirai des théories développées par Michel Foucault et Judith Butler, notamment en ce qui a trait au modèle hétéronormatif, aux modalités de transgression par les héroïnes, ainsi qu'à la performativité des rôles sexués et des identités sexuelles. En effet, Kaplan s'amuse à permuter les caractéristiques des sexes masculin et féminin et va jusqu'à présenter des personnages androgynes. Ceux-ci ne sont plus guidés par des besoins reproductifs ou des considérations biologiques, mais uniquement par la satisfaction de leurs désirs les plus profonds. Ce mémoire se donne pour but de mieux faire connaître la démarche de Nelly Kaplan qui met en œuvre des modes de vie où règne la liberté sexuelle et morale, au grand bonheur des personnages littéraires et cinématographiques.

Chapitre 1 : Écriture et esthétique surréalistes

L'œuvre littéraire et cinématographique de Nelly Kaplan se caractérise par un penchant net au travestissement des genres littéraires et des codes sociaux du masculin-féminin. L'auteure-artiste se fait notamment un plaisir de déconstruire le discours hétéronormatif sur les enjeux identitaires pour susciter une remise en question des normes et attentes genrées auprès du lecteur/spectateur. En effet, en s'inspirant de certains mythes surréalistes⁶⁰, Nelly Kaplan met en scène des personnages s'inscrivant en rupture avec les idées reçues quant aux notions de féminité, de masculinité et d'androgynie. Dans cet univers, tout semble permis, des pratiques sexuelles illicites (telles que l'inceste, la prostitution ou la zoophilie) jusqu'au pillage et à la violence révolutionnaire. L'univers en entier cherche à provoquer le lecteur, même le style d'écriture qui, entre pastiche et « plagiat-détournement⁶¹ », suscite le questionnement. Ainsi, l'auteure-artiste emprunte au mythe romanesque de la flibuste son humour noir, sa violence et ses valeurs de partage, de solidarité. L'univers kaplanien semble finalement n'obéir qu'à une seule morale : celle de l'humour et de la dérision qui imprègnent à la fois les personnages et la structure narrative des œuvres à l'étude.

Les jeux et la flibusterie constituent des stratégies d'écriture de Kaplan qui lui permettent, sous le couvert du rire, d'aborder des problématiques socioculturelles importantes. Dans ce premier chapitre, je m'intéresserai donc à l'écriture et aux stratégies mises en œuvre par l'auteure-cinéaste

⁶⁰ Andrea Oberhuber explique que Kaplan « recycle les mythes de la civilisation occidentale, dont ceux glorifiés par les surréalistes (la femme-enfant, la voyante, l'ensorceleuse et la meurtrière, entre autres) » : « Configurations « autographiques » dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », *loc. cit.*, p. 374.

⁶¹ Pascale Risterucci utilise cette expression dans son article, où elle démontre que la flibuste représente un modèle politique et esthétique dans les créations kaplaniennes. (Pascale Risterucci, « À l'abordage. À propos de *La Fiancée du pirate* », *Nelly Kaplan : le verbe et la lumière*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 55.)

afin de traiter de propos déroutants voire « choquants ». Je me pencherai sur les aspects stylistiques et esthétiques de son écriture en me concentrant d'abord sur les jeux de langage et de détournement de sens. Je m'intéresserai ensuite à la flibusterie qui prend valeur de modèle politique dans ses créations et se décline à travers les valeurs libertaires, le pillage, la révolte et le sens de l'humour dont font preuve les protagonistes, tant dans les récits que dans le film.

1. Jeux

Dans un article intitulé « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », Evelyn Voldeng se donne pour objectif d'étudier la démarche d'auteures se réclamant du mouvement féministe des années soixante-dix. À partir des notions élaborées par la théorie littéraire⁶², elle définit l'intertextualité comme « le dialogue d'un texte avec tous les textes, avec l'histoire elle-même considérée comme un texte⁶³. » Selon elle, tout écrit s'élabore en relation avec d'autres œuvres, selon le principe d'une œuvre collective qui se remet constamment en question. En utilisant la parodie et/ou le pastiche, certaines écrivaines utilisent ainsi la démarche intertextuelle « comme détournement culturel, voire comme gage d'une subversion politique⁶⁴. » Dans notre corpus, ce procédé prend la forme d'un jeu qui permet à Nelly Kaplan de dialoguer avec l'histoire culturelle et historique. De cette manière, l'auteure-artiste porte un regard critique sur le fonctionnement de la société française des années 1960-1970. Elle dénonce les contraintes sociales auxquelles font face notamment les femmes et écorche au passage l'idéologie catholique bien-pe(n)sante. Pour

⁶² On lira avec attention les travaux de plusieurs théoriciens s'étant intéressés à l'intertextualité, tels que Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva et Roland Barthes.

⁶³ Evelyn Voldeng, « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982, p. 523.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 524.

mettre en forme ses idées, Nelly Kaplan privilégie une création hybride et mélange les genres littéraires : ainsi, le récit *Un manteau de fou rire* emprunte à la fois au journal intime, au carnet de voyage, au récit fantastique, à l'écriture autobiographique et au roman, sans pour autant suivre les règles d'un genre particulier. L'auteure-cinéaste brouille les frontières entre la fiction et la fictionalisation de soi, la vie et la mort, le réel et l'imagination, pour donner vie à une création de l'entre-deux qui rejoint certains mouvements esthétiques (surréalisme) et sociopolitiques (féminisme) tout en s'en distanciant.

C'est que Kaplan aime à s'amuser avec les préceptes de l'écriture et de la société ; elle entretient une relation joueuse avec la création et avec son public. Cette propension ludique se manifeste de plusieurs manières : par des jeux littéraires, des pastiches, des réécritures, le dédoublement identitaire (entre Nelly Kaplan et Belen, par exemple), entre autres. Tel que l'exprime Andrea Oberhuber, il s'agit pour la créatrice de « mettre en place une poétique du "fou rire" : l'humour n'épargne rien ni personne, encore moins le sujet de l'énonciation⁶⁵. » Espaces de création et de fou rire, les textes kaplaniens suivent la structure du rêve et ne semblent obéir qu'à une seule règle (de jeu), celle de l'humour cinglant. Le ludisme entre la créatrice et son public se met en place de trois manières différentes : par des jeux de mots, des jeux de masques et des jeux spatiotemporels.

⁶⁵ Andrea Oberhuber, « Configurations « autographiques » dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », *loc. cit.*, p. 375.

1.1 Jeux de masques

Bien que le travestissement identitaire soit une pratique culturelle reconnue, les pratiques textuelles qui y sont liées – l'utilisation des masques féminins dans la littérature, et plus précisément dans l'écriture des femmes – ont constitué l'objet de très peu d'études⁶⁶. Historiquement, la place accordée aux femmes au sein de l'univers littéraire a longtemps été entravée par des contraintes sociales liées à leur sexe : « [e]n raison de la quasi-impossibilité pour les femmes de s'inscrire dans le champ littéraire du XVI^e au XIX^e siècle, le masque devient un procédé de contournement. Grâce au travestissement, les femmes auteurs peuvent façonner leur *ethos* discursif pour le rendre conforme aux normes de la société dans laquelle elles évoluent⁶⁷. » Plusieurs femmes ont alors eu recours à des mises en scène de soi, à des travestissements textuels (et sexuels) pour se soustraire à des restrictions sexuées et réussir à s'inscrire dans le champ littéraire ou, plus largement, dans les domaines du savoir. Ces mises en scène ayant pour but de *masquer* la véritable identité de celles qui souhaitent non seulement écrire mais aussi publier leurs écrits, elles prennent souvent la forme de l'anonymat ou de la pseudonymie. Nelly Kaplan recourt aussi à ce jeu sur l'identité onomastique qu'elle utilise, selon ses dires, pour éviter des problèmes avec la censure française⁶⁸. Or tout concourt à nous faire croire que le recours à la pseudonymie chez Kaplan ne participe pas uniquement d'un camouflage identitaire, mais constitue plutôt un prolongement du jeu qu'elle met

⁶⁶ On consultera à ce sujet *Femmes et livres*, de Danielle Bajomee, Juliette Dor et Marie-Elisabeth Henneau (dir.), L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2007, ainsi que l'ouvrage *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, de Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, 2011.

⁶⁷ Alexandra Arvisais, « Le masque et la mascarade au féminin », *Spirale : arts – lettres – sciences humaines*, n° 240, 2012, p. 59.

⁶⁸ Dans une entrevue accordée à la revue *Histoires littéraires*, l'auteure-cinéaste souligne les problèmes qu'aurait pu soulever *Mémoires d'une liseuse de draps* auprès des autorités françaises. Afin d'éviter l'expatriation, Nelly Kaplan utilise sa narratrice comme nom de plume et devient donc Belen. (« Entretien avec Nelly Kaplan, suivi des textes inédits », *op.cit.*, 108-125.)

en place à l'intérieur de ses créations : le masque joue à la fois le rôle de dissimulateur et de révélateur, et il a une portée symbolique et politique.

En effet, le masque revêt plusieurs significations dans l'univers littéraire kaplanien. Il joue d'abord le rôle d'objet de dissimulation de l'identité et des corps des personnages féminins. Cela se traduit dans le récit *Un manteau de fou rire* par un dédoublement entre l'auteure et la narratrice du récit : l'héroïne de ce texte génériquement hybride rappelle étrangement sa créatrice. Dans le « pacte autobiographique⁶⁹ » conclu en guise d'introduction, l'auteure crée un lien direct entre elle-même et la narratrice du récit qu'elle s'apprête à raconter, tout en faisant preuve d'emblée de son humour pince-sans-rire : « Si le récit de mes avatars pouvait aider une seule fille, un seul garçon, à commettre les mêmes joyeuses erreurs qui ont enrichi mes 9125 journées de vie, le texte qui va suivre trouverait amplement sa raison d'exister » (MFR, 9). Selon ce pacte, Nelly Kaplan s'identifie donc explicitement au personnage de Belen, qui assume également le rôle de narratrice ; cette association est répétée tout au long du récit par des mots et des expressions employés pour désigner à la fois l'auteure et la protagoniste. De plus, l'écrivaine et ses narratrices partagent la même date d'anniversaire, c'est-à-dire le 11 avril (MFR, 81 et RS, 12), ce qui accentue l'enchevêtrement de la fiction et du réel.

Le choix du premier titre du livre *Un manteau de fou rire*, soit *Mémoires d'une liseuse de draps*, permet à la fois à Nelly Kaplan de s'approprier et d'ironiser le genre ancien des Mémoires, tout en mettant l'accent sur la relation étroite qui associe l'auteure aux événements que raconte l'ouvrage⁷⁰.

⁶⁹ Voir l'ouvrage de Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], 384 p.

⁷⁰ Selon l'encyclopédie Larousse, « on désigne par mémoires la relation écrite, sur une longue période, d'événements dont l'auteur a été l'acteur, le témoin ou tout au moins le contemporain ».

De même, le choix du pseudonyme « Belen », qui renvoie au personnage principal de ce même livre, accentue l'association directe entre Kaplan et sa protagoniste ; comme le fait remarquer Germana Orlandi Cerenza : « [l]e rapport du titre avec le texte s'établit tantôt sur une relation d'amplification parodique, tantôt se présente comme un piège de signes dissimulés dans le texte⁷¹. » Le lien particulier qui unit Nelly Kaplan à Belen crée ainsi une confusion entre référentialité et fictionalité. Cependant, bien que la ressemblance entre Kaplan et Belen soit frappante et que les références au contexte biographique soient présentes, les aventures érotiques présentées dans *Un manteau de fou rire* sont fictives : en témoignent la narration calquée sur le rêve ainsi que les épisodes fantastiques auxquels est confrontée Belen tout au long de sa trajectoire, de l'enfance à l'âge adulte. Le pseudonyme de « Belen » permet ainsi à Kaplan de choisir ce qu'elle souhaite dévoiler et ce qu'elle souhaite garder caché, c'est-à-dire son identité.

Dans la tradition antique, le masque que portaient les acteurs de théâtre était désigné sous le terme de « *persona* » ; ce nom a été repris par Carl G. Jung pour faire référence au masque social⁷² que chacun revêt en présence d'autrui. La *persona* aurait donc une fonction d'adaptation de l'individu aux conventions sociales, en lui permettant de ne dévoiler qu'une part de sa personnalité. En cela, il est intimement lié au paraître féminin et constitue le pendant de la parade masculine⁷³. En 1929, dans l'*International Journal of Psychoanalysis*, paraît un article de Joan Riviere intitulé « Womanliness as a Masquerade » dans lequel la psychanalyste d'obédience freudienne explique que le jeu de rôle et la dissimulation sont au cœur même de la constitution identitaire féminine :

⁷¹ Germana Orlandi Cerenza, « Masson – Kaplan, un dialogue exemplaire : Le Réservoir des sens... », dans *Nelly Kaplan, le verbe et la lumière*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 160.

⁷² Carl G. Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1972, p. 190.

⁷³ Consulter Lacan et son explication de l'« avoir » phallique (correspondant à la parade masculine), qu'il compare à l'« être/paraître phallique » (entendu comme la mascarade féminine).

« Le lecteur peut se demander quelle distinction je fais entre la féminité vraie et la mascarade. En fait, je ne prétends pas qu'une telle différence existe. Que la féminité soit fondamentale ou superficielle, elle est toujours la même chose⁷⁴ ». La féminité serait ainsi un masque que les femmes enfilent en société. Le masque, ou la féminité, dissimulerait l'identification masculine de la femme et cacherait donc – en même temps qu'il la dévoile – une tendance à l'homosexualité féminine. La démonstration de Riviere est basée sur des cas de femmes qui travaillent et dont les collègues masculins redoutent la rivalité. C'est donc dans un contexte de compétition que certaines femmes se serviraient de la féminité : « Riviere considère la "féminité mascarade" comme une défense pour éloigner l'angoisse et éviter la vengeance que ses patientes redoutent de la part de l'homme⁷⁵. » Selon l'analyse que Judith Butler fait du texte de Riviere dans *Gender Trouble*, la féminité se porte comme un masque et cache « le désir de castrer et de prendre la place du sujet masculin, un désir ancré, de son propre aveu, dans une rivalité⁷⁶ ». L'imitation performative (« mimicry » avait noté Luce Irigaray) et la mascarade, d'après Butler, se trouvent au centre de la définition du *genre* et se présentent comme un jeu sur l'identité.

De cette manière, le masque pseudonymique que porte Kaplan se caractérise par son ambiguïté ; il fonctionne de la même manière dans les récits. En effet, les figures de femme que Kaplan imagine dans ses textes revêtent également plusieurs visages. Elles sont tour à tour épouses, combattantes, sorcières, séductrices, libertines et putains, créant ainsi une intéressante mosaïque d'identités féminines, dont certaines sont chargées d'une tradition séculaire péjorative. Dans *Le Réservoir des*

⁷⁴ Joan Riviere, « La féminité en tant que mascarade », trad. fr. dans *Féminité mascarade*, Paris, Seuil, 1994, p. 197-213.

⁷⁵ Pascale Molinier, « Féminité sociale et construction de l'identité sexuelle : perspectives théoriques et cliniques en psychodynamique du travail », *L'orientation scolaire et professionnelle*, vol. 31, n° 4, 2002, disponible en ligne : <https://osp.revues.org/3438> (Page consultée le 21 novembre 2016).

⁷⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005, p. 142.

sens, quelques-unes des protagonistes sont dotées d'un pouvoir de métamorphose qui leur permet de modifier leur apparence physique et de s'incarner sous les traits d'animaux. L'identité hybride de ces figures de femme se manifeste dans le rapport qu'elles entretiennent à la bestialité, avec laquelle elles partagent plusieurs traits communs : instinct, luxure et violence en sont quelques-uns. Ainsi, lorsque Belen attaque Acero, dans une scène particulièrement lascive et violente d'*Un manteau de fou rire*, elle quitte son corps et se métamorphose en panthère : « En transe pythonissienne, je vis alors Acero en train de se débattre, puis de succomber sous les crocs d'une panthère en fureur... » (MFR, 191-192). La féminité n'est plus associée aux traits comportementaux traditionnels (charme, élégance, douceur, sensibilité, etc.), mais plutôt à la combattivité, à la lubricité et à la liberté. Lorsqu'elles se métamorphosent en animaux, les femmes déploient des traits insoupçonnés de leur personnalité et se dévoilent aux yeux du lecteur pour laisser apparaître leur face cachée.

On pourrait dire que le masque kaplanien est essentiellement de nature carnavalesque : il est libérateur et fonctionne comme une catharsis, point d'aboutissement du jeu de masque. Tout en cachant l'identité « réelle » de l'individu qui le porte, le masque lui permet en même temps de révéler sa véritable nature. Il constitue un exutoire donnant à son propriétaire le pouvoir, sous couvert de l'anonymat, de se moquer des règles sociales et de leurs représentants. Dans cet esprit, le masque révèle une portée politique fondamentale. Comme le souligne Michel Foucault dans

L'ordre du discours :

Dans une société comme la nôtre, on connaît, bien sûr, les procédures d'exclusion. La plus évidente, la plus familière aussi, c'est l'interdit. On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi. Tabou de l'objet, rituel de la circonstance, droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle : on a là le jeu de trois types d'interdits qui se croisent, se

renforcent ou se compensent, formant une grille complexe qui ne cesse de se modifier⁷⁷.

En ayant recours à la pseudonymie, Nelly Kaplan enfile l'identité de Belen comme un masque onomastique qui lui donne la possibilité de porter un regard critique sur les institutions littéraires et sociales ainsi que sur divers enjeux féministes et culturels. Ainsi, lorsqu'elle signe son ouvrage du nom de « Belen », Kaplan n'emprunte l'identité de son personnage que pour mieux se dévoiler. D'ailleurs, à la fin du récit, Belen retourne dans sa maison triangulaire pour aller chercher divers effets personnels, dont de « faux papiers au nom de Nalpak » (MFR, 206). L'inversion orthographique est ici très simple : « Nalpak » désigne très clairement « Kaplan » et permet à la narratrice de créer un dernier lien avec sa créatrice, en mettant fin à la confusion identitaire. Belen n'est donc, en définitive, qu'un nom dont se sert l'auteure pour narrer en toute impunité ses aventures et ses rêves libidineux. De même, lorsque les personnages féminins de la nouvelliste se transforment en animaux, ils n'enfilent pas un simple costume : ils divulguent leur véritable nature. Par exemple, dans la nouvelle « Prenez garde à la panthère », la narratrice raconte son voyage dans le « Jardin » (RS, 16) et sa découverte de l'humanité, dont elle est partiellement issue. Pour cette courte expédition, elle enfile une « robe d'or et de nuages » (RS, 14) et prend forme humaine afin de séduire un de ces hommes. Mais, durant leurs ébats, elle trahit sa « véritable nature » (RS, 14) : « Le parfum de la jungle pénètre dans mon sang. Ce n'est plus un jardin où je suis, et je sens que je change, que ma peau se tache, que mes yeux deviennent cruels, que mes mains se tordent étrangement et déchirent ses épaules. » (RS, 15) Lorsque la jeune femme se métamorphose en panthère, elle se voit donc telle qu'elle est réellement (RS, 16). Finalement, le masque révèle bien plus qu'il ne dissimule la véritable identité de celui qui le porte. Nelly Kaplan utilise ce même

⁷⁷ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, *op.cit.*, p. 10.

principe dans son écriture ; en effet, en plus du travestissement identitaire, elle se livre également au travestissement de citations et de mythes célèbres.

1.2 Jeux de mots

Dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud consacre un chapitre aux actes non-intentionnels de la vie quotidienne, comme les oublis ou le lapsus, qui représentent pour lui des « matériaux inconscients⁷⁸ » provenant d'une chaîne d'associations complexe. En psychanalyse, mais également dans le langage courant, le lapsus est considéré comme une faute langagière consistant à remplacer un terme par un autre. Selon Freud, ces erreurs de langage ont un sens⁷⁹ : à travers le lapsus, c'est notre inconscient qui se manifeste en déjouant nos propres barrières. Freud compare le lapsus à un « jeu de mots⁸⁰ » et fait ressortir les similitudes entre ce procédé littéraire et le phénomène langagier, notamment en ce qui concerne le ridicule de l'image obtenue. Le surréalisme reprend ce concept lorsque les auteurs tentent de rapprocher des réalités (images ou idées) aussi éloignées que possible afin d'atteindre l'inconscient et la beauté convulsive. Comme l'explique André Breton dans son *Manifeste du surréalisme*, la surréalité provient en effet de la résolution de deux états contradictoires, soit la réalité et le rêve⁸¹. L'automatisme psychique⁸², un des moyens suggérés par Breton pour atteindre la surréalité, se situe surtout sur le plan du langage :

[l'idée] la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas ; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle

⁷⁸ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, coll. « Classiques des sciences sociales. Les auteurs classiques », 2002, p. 47.

⁷⁹ *Ibid.*, p.77.

⁸⁰ *Ibid.*, p.62.

⁸¹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, p. 24.

⁸² Voir à ce sujet la définition du surréalisme selon André Breton, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 36.

ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire⁸³.

Lorsqu'elles sont utilisées sciemment, ces stratégies ont pour principal objectif de faire ressortir les structures qui contraignent les discours, que Michel Foucault désigne sous le nom de « procédures d'exclusion⁸⁴ » : des interdits, qui font en sorte que « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité⁸⁵ ».

Dans ses entrevues, Nelly Kaplan explique que ses créations participent justement d'un rapprochement entre réalité et imaginaire⁸⁶. Dans *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, Paul Aron relève plusieurs éléments de la parodie : « [l]a présence de jeux de mots et la déformation des noms propres sont un indice important [...] l'exagération du nombre des actes et des scènes ; le remplacement systématique de certains mots par leur contraire : grand-petit, bon-mauvais⁸⁷ ». Dans la production de Nelly Kaplan, qui se caractérise par son côté parodique, on retrouve en effet nombre d'images et de scènes qui mettent en relation deux idées opposées ou socialement inacceptables. La formulation d'idées transgressives et la satire, par le biais des jeux langagiers, permettent à l'auteure à la fois de faire rire et de choquer le lecteur. Elle n'a pas peur de détourner le sens original des idées en modifiant certaines citations et ne se soucie pas de ce qui

⁸³ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁴ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 11.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

⁸⁶ Voir l'entrevue avec Nelly Kaplan : « Nelly Kaplan : "Jongler avec la lumière et avec le Verbe", *Magazine littéraire*, n° 354, Paris, 1997, p. 39.

⁸⁷ Paul Aron, *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Nota bene, 2004, p. 234.

relève de l'interdit social et linguistique. Les jeux de mots que Nelly Kaplan utilise se retrouvent ainsi un peu partout dans ses textes (« Puis le combat s'arrête, faute de cons battants » (RS, 30)), mais aussi dans les intitulés de ses œuvres. Dans cet esprit, les nouvelles du *Réservoir des sens* sont présentées par de courts titres qui recèlent toujours un jeu langagier, parfois inoffensif et joueur, parfois délibérément choquant : « La découverte de l'amer hic » (RS, 29), « Le plaisir solidaire » (RS, 33), « Le jour du saigneur » (RS, 47), « Qui m'aime, m'essuie » (RS, 49), « Aimez-vous les uns sur les autres » (RS, 63), et ainsi de suite. L'humour et le désir forment ainsi une mosaïque qui unifie la trame narrative et qui se présente comme une morale, laquelle se situe en opposition avec les règles de la société hétéronormative (maternité, mariage, rôles traditionnels de l'homme travaillant et de la femme au foyer, associations entre « femme » et « féminin », « homme » et « masculin », etc.). Ces jeux de langage et de sens se manifestent de plusieurs façons : par l'utilisation de jeux de mots, par l'insertion de citations détournées ou *libidinisées*⁸⁸, par la reprise et la sexualisation de mythes occidentaux et, finalement, par l'intégration de références au canon littéraire, à la culture populaire et à ses propres œuvres.

Comme le souligne Mireille Calle-Gruber, on « retiendra [...] que l' "avant-garde" relève de la vie de la langue, des associations, permutations, disjonctions, et de la ruche des mots. C'est à découvrir ces propriétés physiques qu'elle [Nelly Kaplan] excelle⁸⁹ ». Les textes de Kaplan sont en effet truffés de jeux de mots. Dans ses entrevues, l'auteure souligne le plaisir qu'elle éprouve à permuter le sens du langage qu'elle utilise afin de créer des images plus puissantes. Prenons pour exemple de nouveau le personnage principal d'*Un manteau de fou rire* : « J'adore jouer avec les mots, avoue

⁸⁸ Voir Andrea Oberhuber, « Configurations "autographiques" dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », *loc. cit.*, p. 386.

⁸⁹ Mireille Calle-Gruber, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique ? », *loc. cit.*, p. 163.

Belen, surtout quand la qualité douteuse de la plaisanterie horripile les honnêtes gens. Et je compris à cet instant-là que Monsieur Amer me plairait beaucoup. » (MFR, 149) On le constate, le plaisir du jeu linguistique est souvent accompagné d'un désir de provocation qui s'étend également aux protagonistes mises en scène.

C'est dans cet esprit à la fois ludique et contestataire que Nelly Kaplan intègre plusieurs mythes occidentaux dans son œuvre, dont ceux magnifiés par le surréalisme, tels que la femme-enfant, la voyante, l'ensorceleuse et la meurtrière⁹⁰, en les sexualisant et en renversant leur signification première. L'auteure fait de même lorsqu'elle récupère les récits bibliques, plus particulièrement les paroles de Jésus et de ses apôtres qu'elle cite indirectement dans ses textes. Ainsi, dans la nouvelle « Aimez-vous les uns sur les autres » du recueil *Le Réservoir des sens*, l'auteure parodie la trahison de Judas en transformant la relation d'amitié qui unissait Jésus et Judas en une relation homosexuelle (RS, 63). On retrouve partout ce ton moqueur et insolent qui teinte d'un esprit rebelle les scènes et les personnages, lesquels rappellent régulièrement des récits héroïques. Dans *Le Réservoir des sens*, beaucoup de nouvelles ont pour trame de fond des mythes célèbres déformés et sexualisés, comme cette nouvelle intitulée « Lorsque la femme parée... » dans laquelle Kaplan se sert du mythe de Pénélope (épouse fidèle et très patiente d'Ulysse) pour développer son récit. Cette héroïne, qui dans la mythologie grecque symbolise la chasteté et la fidélité conjugale, est récupérée puis transfigurée par Kaplan en une femme-araignée en quête de proies masculines à dévorer : « J'esquisse un geste pour l'inviter vers moi, sens mes bras bizarrement entravés, et me découvre totalement prisonnier du tissage, tête et gorge seulement épargnés. Espiègle Pénélope ! »

⁹⁰ Voir l'article d'Andrea Oberhuber, « Configurations "autographiques" dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », *loc. cit.*, p. 374.

(RS, 57) Ainsi, Kaplan réussit à transformer les plus chastes des héros et les aventures les plus pieuses en histoires où le désir sexuel et la jalousie guident les protagonistes.

L'intertextualité occupe une place prépondérante dans les œuvres kaplaniennes et fait ressortir le jeu qu'accomplit l'auteure grâce à la manipulation des cultures populaire et littéraire. L'érudition de Kaplan transparaît dans ses textes par le biais de citations du canon littéraire qui sont tour à tour plagiées, détournées ou travesties. Dans *Un manteau de fou rire*, il s'agit parfois de références directes, comme lorsque l'auteure fait un clin d'œil à Baudelaire dans son introduction : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans... » (MFR, 9). Mais, le plus souvent, les citations sont insérées dans le texte et le lecteur doit lui-même en découvrir la provenance : « Nulle époque fut jamais plus fertile en miracles... » (MFR, 35) (Abbé Jubineau), ou encore « Un jour viendront d'autres horribles travailleurs... » (MFR, 83) (Rimbaud). Il va sans dire que la découverte de ces références dépend des connaissances du lecteur, et ce d'autant plus que l'auteure s'amuse régulièrement à en déformer les paroles. En voici quelques exemples : « Le temps semblait avoir suspendu son viol » (MFR, 21) (Lamartine – « Ô temps ! suspends ton vol »), « Tout n'était que calme, luxure, velouté » (MFR, 21) (Baudelaire – « Là, tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté »), « pour la première fois l'étoile venait de pleurer rose au cœur de mes orteils » (MFR, 96) (Rimbaud – « L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles »).

Sexualité, moquerie et rire sont les principales règles de jeu de ces détournements langagiers. Dans le film et les livres, on retrouve une multitude de références à des auteurs (Huysmans, *À rebours*⁹¹ ;

⁹¹ « Mais ça ne me distrait pas, moi, le plaisir des autres, m'écriai-je indignée ! (Je citais Des Esseintes, mais les vampires ne le savaient point. Pas très cultivés, tout compte fait, ces gens-là.) » (MFR, 23).

le marquis de Sade⁹² ; Maupassant, *La Maison Tellier*⁹³), à des films (Orson Welles, *La Dame de Shangai*⁹⁴ ; Mankiewicz, *La Comtesse aux pieds nus*⁹⁵ ; Buñuel, *Belle de jour*⁹⁶), à la culture ainsi qu'à divers objets ou personnages de l'histoire (Brecht, *l'Opéra de Quat'Sous*⁹⁷ ; les tessères spintriennes⁹⁸ ; la belle Lady Godiva⁹⁹). Dans *Un manteau de fou rire*, l'auteure pousse également l'ironie et le brouillage entre fiction et autobiographie jusqu'à évoquer ses propres œuvres : « Ces nouvelles, publiées plus tard à Paris sous le titre *Le Réservoir des sens*, connurent à l'époque un grand succès. » (MFR, 203). Finalement, à travers les jeux de mots et le rire, Nelly Kaplan cherche à désacraliser le canon littéraire et culturel, en le sexualisant le plus souvent. Ses créations sont impertinentes et, comme elle le souligne elle-même au début du *Réservoir des sens*, « [q]uand par des paroles (ou des images) on rapproche des idées que théoriquement rien ne devrait approcher, le texte (ou l'image) qui en résulte devient plus puissant, parfois plus étrange, plus dérangeant aussi. » (RS, 7-8) L'humour, le travestissement et la parodie mettent de l'avant le désir qu'a Nelly

⁹² « En pleine bataille, excité sans doute par l'odeur mêlée du sang et de la poudre (dans tout humain il y a un Divin Marquis qui s'ignore), cela devint tout à coup un drapeau de capitulation. » (RS, 41)

⁹³ Au début du film *La Fiancée du pirate*, une pancarte donne le nom du village où se déroulera l'action : « Tellier ». Ce choix de nom rappelle la nouvelle de Maupassant, *La Maison Tellier*, qui désigne une maison close (prostitution) fermée pour cause de première communion.

⁹⁴ « D'un bond, j'approche du Trio, je déplace Espace, je griffe Chat, je saisis Temps par les tempicules et le traîne dans la chambre aux miroirs, où nos images se répercutent à l'infini. "Tu es la Dame de Shangai", glapit Temps. » (RS, 125)

⁹⁵ Lorsque Marie prend son premier jour de vacances, elle se promène en chantant, et sur la cabane de l'employé, il y a une affiche de *La Comtesse aux Pieds nus*, qui est aussi le film présenté au village. (FP, 37 : 58)

⁹⁶ Marie part en ville faire des courses avec André ; l'affiche sur son camion annonce le film « Belle de jour » (FP, 41 : 59)

⁹⁷ Titre et chanson de Barbara dans *La Fiancée du pirate*, « Je m'en balance ».

⁹⁸ Jeton de la Rome antique à deux faces (l'une illustrant une scène érotique et l'autre un chiffre) qui servait probablement à payer les prostituées ou à entrer dans les lupanars (bordels, maisons closes), et qui est associé aux scènes de débauche de l'empereur Tibère. Nelly Kaplan y fait référence dans *Un Manteau de fou rire* : « Ma culture put ainsi s'enrichir d'une nouvelle facette : celle connue, d'après Tibère, sous l'appellation de positions spintriennes. » (MFR, 77)

⁹⁹ Le nom de Godiva est associé à une légende (apparue plus d'un siècle après la mort de cette femme), selon laquelle elle aurait traversé les rues de Coventry à cheval, entièrement nue, afin de convaincre son époux de diminuer les impôts qu'il prélevait sur ses habitants. Nelly Kaplan fait référence à cette légende dans son livre *Un Manteau de fou rire* : « Me drapant alors dans mes longs cheveux blonds décolorés par la mer et le soleil, Godiva de poche, je quittai l'assemblée qui, indifférente à mon masque féroce, se roulait par terre en proie à une joie incoercible. » (MFR, 15)

Kaplan de bousculer les normes, de se révolter face à tout ce qui lui semble inéluctable, même la réalité.

1.3 Jeux spatiotemporels

En 1967, au Cercle d'études architecturales de Paris, Michel Foucault prononce une conférence intitulée « Des espaces autres », qui ne sera autorisée pour publication qu'en 1984¹⁰⁰. Foucault, qui s'intéresse aux espaces dans la société contemporaine, y développe le concept de l'« hétérotopie » qu'il définit ainsi :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies¹⁰¹.

Les hétérotopies feraient ainsi cohabiter les espaces imaginaires et les espaces réels, même s'ils sont incompatibles, tout comme il y aurait des temps différents – futurs, parallèles ou passés – dans le temps présent, que Foucault désigne par le terme « hétérochronies ». Le philosophe donne comme exemples le cimetière, le théâtre ou les prisons, des lieux dans lesquels l'humain se retrouve en scissure avec le temps traditionnel. En somme, l'hétérotopie permet d'accumuler plusieurs temporalités et d'unir des espaces incompatibles dans un seul lieu réel. Cette façon de considérer la spatio-temporalité se retrouve déjà concrètement dans le travail des surréalistes. Comme le

¹⁰⁰ Michel Foucault, 1994 [1984], « Des espaces autres », dans *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 752-762.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 755.

souligne André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*, le mouvement cherche d'abord et avant tout à résoudre la contradiction entre réalité et imaginaire : c'est, en fait, la définition même du mot « surréalité »¹⁰².

Dans le corpus à l'étude, Nelly Kaplan et, par extension, ses créations, reprend plusieurs de ces idées et maintient un lien particulièrement étroit avec les notions de « temps » et d'« espace ». L'auteure-cinéaste l'admet elle-même, que ce soit dans ses entrevues ou en préface au *Réservoir des sens*, les relations entre temps et espace la fascinent : « Il m'arrive d'entretenir des rapports très conflictuels avec le Temps et son compère l'Espace, rapports qui m'ont conduit à établir une théorie que certains de mes amis, mi-sérieux, mi-moqueurs, ont baptisée le Principe de Kaplan. Théorie qui effleure le texte et au sujet de laquelle je m'expliquerai plus longuement un jour, quand je parviendrai à la démontrer de manière indiscutable. » (RS, 9) Dans *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*, publié en 1955, l'auteure-cinéaste se penche entre autres sur cette question. Tout en annonçant la mort du cinéma, elle présente comme alternative sa théorie d'un art qui permettrait de faire s'écrouler les frontières du temps et de l'espace grâce aux « possibilités d'un écran polymorphe qui additionne, divise ou multiplie les images comme le créateur le désire et la création l'impose¹⁰³ ». Il s'agirait de faire cohabiter le dehors et le dedans : « Et la raison sera jugulée par des paroxysmes de sensations inconnues où dominera ce qu'aucun art n'a pu produire avant : le sentiment d'ubiquité¹⁰⁴. » Ce procédé permettrait ainsi de créer chez le spectateur l'impression de son omniprésence grâce à l'augmentation de sa perception. Bien que la polyvision s'applique au

¹⁰² André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 24.

¹⁰³ Nelly Kaplan, *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 30.

cinéma et évoque plus précisément les angles des caméras et les écrans, Kaplan emploie également cette méthode dans ses créations littéraires.

L'auteure-artiste accorde beaucoup d'importance à la spatio-temporalité, qui se retrouve au cœur de ses œuvres : dans *Un manteau de fou rire*, l'héroïne du récit possède un étrange pouvoir qui lui permet de lire l'avenir dans les draps ; dans les nouvelles du *Réservoir des sens*, le temps est l'un des thèmes principaux, tout particulièrement dans la dernière nouvelle intitulée « La Gardienne du Temps »¹⁰⁵ ; dans le film *La Fiancée du pirate*, la vengeance de Marie envers les habitants du village de Tellier tourne autour de cette même notion du temps¹⁰⁶. La spatio-temporalité, tantôt présentée sous forme d'interrogation, tantôt sous forme de jeu sur la perception du lecteur, structure la trame narrative des récits et est relayée par les personnages. En effet, la manière dont les événements sont racontés révèle l'absence de règles dans le déroulement du récit, ce qui permet à l'auteure de créer une atmosphère où vie et mort s'entremêlent. Ainsi remarque-t-on dans *Le Réservoir des sens* que l'auteure met en scène des créatures ayant toujours un lien étroit avec la mort. Majoritairement, il s'agit de vampires, de sorcières ou de fantômes. Les héroïnes sont souvent décédées ou alors, elles ressuscitent ; leur but ultime semble être de défier la faucheuse. *Un manteau de fou rire* reprend cette obsession pour la temporalité et le flou entourant vie et mort, en mettant de l'avant Belen et son étonnante capacité à lire l'avenir dans les draps. Ce pouvoir, qu'elle considère d'abord avec un certain effroi¹⁰⁷, lui permet finalement de « courir plus vite que la Momie pour instaurer une emprise sur le Temps. » (MFR, 217) Les œuvres de Nelly Kaplan se

¹⁰⁵ Lors de sa réédition en 1995, la nouvelle « La Gardienne du Temps » est ajoutée au recueil de nouvelles.

¹⁰⁶ Le temps semble aussi être une obsession chez Marie, tout comme elle l'est chez Nelly Kaplan : un des premiers achats que fera Marie sera une horloge, et elle collectionne les montres de ses citoyens, qu'elle accepte comme paiement en échange de ses faveurs.

¹⁰⁷ Au début, lorsqu'elle découvre cette capacité à lire l'avenir, Belen l'utilise pour les autres et évite soigneusement de *découvrir* son propre avenir.

déplient ainsi de façon irréaliste, puisque le temps s'y dérobe sans cesse, comme le démontre cette citation tirée d'une nouvelle du *Réservoir des sens* : « Cela dura des jours, ou des années. Je ne vieillissais pas, tandis que les rares êtres que je croisais dans mes courtes sorties s'éteignaient tous, progressivement. » (RS, 75) La perception que les protagonistes ont du temps est irréaliste pour ne pas dire surréaliste, car l'époque ou le lieu dans lequel ils évoluent sont souvent mis en relation avec l'éternité. La seule règle est qu'il n'existe pas de règles et, en ce sens, l'écriture kaplanienne est structurée comme le rêve où toutes les frontières semblent abolies. Dans la narration, cela se manifeste par une abondance d'ellipses et une chronologie parfois un peu cacophonique. Par exemple, dans *Un manteau de fou rire*, la narration est basée sur les souvenirs de Belen et ne suit aucunement les règles de la réalité ; ainsi, lorsque l'héroïne est attaquée par un effrayant crocodile (déjà en train de l'avaler), elle a le temps de prévenir son père, qui lui-même a le réflexe de sortir un sifflet ultrasonique pour paralyser ledit crocodile, afin qu'Olaf – bien sûr au même moment – puisse introduire sa main dans la gueule du monstre et libérer la jeune femme. (MFR, 85) L'auteure ajoute une touche humoristique à ce récit invraisemblable, en expliquant que c'est « à partir de cet incident que s'instaura en [elle] une allergie à la maroquinerie reptilienne : elle [lui] provoque des boutons en forme de lézard. » (MFR, 86).

On peut dire que le temps fonctionne comme une « spirale de pierre. Interminable. Vertigineuse. Avec d'inexplicables retours sur elle-même » (RS, 54). De cette citation, on retient l'image de la spirale : une courbe qui commence en un point central et qui, tournant autour de celui-ci, s'en éloigne de plus en plus. Les personnages féminins de Nelly Kaplan sont structurés un peu de la même manière : leur corps, jeune, renferme pourtant une conscience et un savoir millénaires, faisant cohabiter plusieurs temps en un seul individu. Selon la théorie que Foucault expose dans

« Des espaces autres », le temps et l'espace sont étroitement liés puisque certains lieux accumuleraient du temps :

D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, hétérotopie et hétérochronie s'organisent et s'arrangent d'une façon relativement complexe. Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques ; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même¹⁰⁸.

Les personnages féminins de Kaplan semblent en effet fonctionner comme ces hétérotopies où le temps s'accumule infiniment. Les connaissances emmagasinées par leurs pairs fait également partie de la mémoire de ces femmes, qui se souviennent de ce qu'ont subi leurs ancêtres et qui portent en elles une science (féminine) ancestrale. Ce procédé est employé comme un héritage familial qui se transmet de mère en fille. Ainsi, dans la nouvelle « Prenez garde à la panthère » du *Réservoir des sens*, la protagoniste se souvient de ce qui a été fait à sa mère : « Je sus que ma mère avait été brûlée il y a longtemps sur une place publique, quoique innocente ; qu'elle avait réussi à me cacher pour m'épargner de subir son même sort atroce et que celui que je croyais être mon père avait promis de veiller sur moi jusqu'au siècle lointain où elle reviendra pour compléter mon apprentissage. » (RS, 11) Les femmes, dont la conscience est pratiquement toujours liée à la connaissance, sont ainsi régulièrement associées à la sorcellerie. Dans *La Fiancée du pirate*, par exemple, Marie est souvent désignée par le substantif de « sorcière » par les citoyens de Tellier. Ce mythe est renforcé par ses opinions controversées et ses mœurs légères, ainsi que par son animal de compagnie, un bouc, symbole par excellence du Diable dans les rites de sorcellerie traditionnels.

Le corps féminin n'est pas le seul lieu où le temps s'accumule dans l'univers de Kaplan. Son écriture qui, tel que souligné précédemment, obéit à la structure du rêve, se rapporte certes à

¹⁰⁸ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 759.

l'imaginaire mais également au symbolique. Les espaces sont souvent géométriques, reprenant principalement les symboles du triangle et du miroir, et entretiennent des liens particuliers avec la temporalité du récit. Souvent associées au féminin¹⁰⁹, les formes triangulaires constituent un rappel constant du christianisme, et plus particulièrement de la Sainte-Trinité. Le triangle revient constamment dans les scènes de sexe et les références à la sexualité, structurant par le fait même les espaces. Dans *Un Manteau de fou rire*, l'éveil à la sexualité de Belen se fait dans une chambre aux proportions géométriques pour le moins curieuses :

Je me trouvais dans une chambre assez spacieuse, de forme également triangulaire. À gauche et à droite de l'entrée, deux petits cabinets eux aussi triangulaires, mais dans le sens inverse par rapport à la chambre, servaient de salle de bain et de cuisine. Sur le mur attenant à la base du grand triangle, une haute fenêtre large de cinq mètres environ, s'ouvrant directement sur un canal, apportait la lumière et la ventilation nécessaires. Mais ce qui attira immédiatement mon attention ne furent ni le plafond de miroir ni le petit Vermeer accroché au mur de velours violet, mais un immense lit rond appuyé sur une tige en acier solidement fixée au sol par un bout, tandis que l'autre s'ouvrait en plusieurs rayons disposés comme ceux d'une roue de bicyclette, formant le souple soutien du matelas. (MFR, 104)

La description ci-dessus s'accompagne d'un dessin (voir l'annexe 3) qui rappelle étrangement la forme d'un sexe de femme (MFR, 105). Le choix du motif triangulaire n'est pas anodin : il revient régulièrement dans l'écriture kaplanienne, constituant un clin d'œil au « point sublime » (tel que l'entend Breton dans le *Second manifeste du surréalisme*¹¹⁰) et réunissant également les temps passé, présent et futur.

¹⁰⁹ La forme de la pilosité pubienne est souvent perçue comme représentant un triangle.

¹¹⁰ « il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » André Breton, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 72-73.

Ce jeu sur la temporalité du récit, qui s'exprime à travers le corps des femmes et dans la structure triangulaire des espaces, se manifeste aussi par l'utilisation abondante des miroirs. Kaplan se sert d'eux pour amplifier le flou entourant la réalité et le rêve. Dans sa conférence *Des espaces autres*, Foucault donne l'exemple du miroir qu'il considère comme une hétérotopie :

Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte de retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas¹¹¹.

Chez Kaplan, les images se dédoublent à travers le motif du miroir, qui est souvent mis en parallèle avec le triangle. Tout comme Belen qui découvre le lieu où elle perdra sa virginité, les salles en triangle du *Réservoir des sens* sont truffées de miroirs : « Une salle triangulaire. Partout des miroirs, faisant de l'isocèle un piège pour rêve mal éveillé. Le sol renvoie l'image du plafond qui reflète celle des murs, laquelle... Infiniment. Je me vois cristal de neige de ce fabuleux kaléidoscope, baignant dans le violet qui arrive violent, sans source visible. Pas un meuble. Que des miroirs. » (RS, 54) Le motif du miroir est donc directement associé au sexe dans cet extrait, mais également à l'infini grâce à la répétition illimitée des images. Il pose également la question de la perception et de la représentation : que voit-on réellement ? Quelle image correspond à la réalité, et quelle image correspond au rêve ?

¹¹¹ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 752-762.

Le jeu que Kaplan met en place à travers la spatio-temporalité prend son essence dans cette disposition du réel et de l'imaginaire, cette confusion des sens qui brouille le jugement du lecteur. C'est un procédé dont l'auteure-cinéaste use pour narrer ses histoires, comme le soulève très justement Pascale Risterucci dans son texte « À l'abordage. À propos de *La Fiancée du pirate* » : « Du tourne-disque au magnétophone, de la première acquisition à la dernière, un chemin a été parcouru. Certains motifs du début du film font ainsi retour à la fin, sous forme inversée, permettant à la fois de mesurer une évolution et de conclure le récit en miroir¹¹². » En plus de structurer les scènes dans les récits à l'étude, l'écriture elle-même reprend le motif du miroir et de la répétition. Tel un kaléidoscope, le style d'écriture de Nelly Kaplan présente une suite rapide d'impressions, de sensations vives et variées. La créatrice a, comme elle l'explique dans le *Manifeste de la polyvision*, le désir de créer chez le lecteur/spectateur une impression d'omniprésence : « Et la raison sera jugulée par des paroxysmes de sensations inconnues où dominera ce qu'aucun art n'a pu produire avant : le sentiment d'ubiquité¹¹³. » Contentons-nous de relever l'ambition kaplanienne qui consiste à égaler Dieu...

¹¹² Pascale Risterucci, « À l'abordage. À propos de *La Fiancée du pirate* », *op. cit.*, p. 49.

¹¹³ Nelly Kaplan, *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*, *loc. cit.*, p. 30.

2. La piraterie comme modèle social, esthétique et éthique

Plusieurs ouvrages, dont celui d'Alexandre-Olivier Exquemelin intitulé *Histoire des aventuriers*, explorent le mode de vie des flibustiers, imprégné par le goût du combat et du risque, le code d'honneur et l'humour noir¹¹⁴. Dans ces récits, on découvre un monde masculin dont les femmes sont complètement exclues (sauf comme prostituées ou parties du butin)¹¹⁵ et où les valeurs de partage et de solidarité dictent la plupart des aventures racontées. Comme le soulignent Réal Ouellet et Patrick Villiers en introduction, les notes d'Alexandre-Olivier Exquemelin ont surtout propagé le *mythe de la flibuste*, en construisant une double figure romanesque des flibustiers :

celle de l'aventurier, toujours prêt à risquer sa vie et sa liberté sur un coup de main ou un coup de tête, comme il joue son va-tout aux cartes pour perdre en un moment ce qu'il a péniblement gagné ; celle du rebelle, qui invente une autre société, utopique, susceptible de se défaire à tout moment, au hasard des rencontres, des échecs et des réussites. *L'Histoire des aventuriers* fonctionne à la fois comme révélateur de la réalité historique (l'action des individus est fondée sur le pillage, la torture, l'assassinat de populations civiles) et comme justification de cette réalité par l'instauration d'un nouvel ordre, qui, en se substituant à l'ancien, légitime l'excès des individus qui s'exerce dorénavant au nom d'un bien supérieur représenté par les valeurs du groupe. Le mythe vient justement de la transcendance de l'individuel (la cruauté, l'exaction) par le collectif (le pacte, l'honneur), ce dernier absolvant l'écart de conduite ou la cruauté¹¹⁶.

Les flibustiers se sont distingués des pirates et des corsaires par leur statut nébuleux. Considérés comme des sujets du roi, ils limitaient leur pillage aux Espagnols et se réclamaient d'autorisations dispensées par leur gouvernement. L'âge d'or de la flibuste, qui a eu lieu vers la fin du XVII^e siècle, s'est terminé lorsque la France et l'Angleterre ont décidé de mettre fin aux ententes avec les

¹¹⁴ L'humour noir se caractérise par un désir de souligner l'absurdité du monde. Des notes consignées dans l'ouvrage d'Alexandre-Olivier Exquemelin transparaît l'humour noir des flibustiers, qui laissaient régulièrement le hasard décider de leur destinée ou de celle de leurs otages : par exemple, « les prisonniers devaient jouer leur tête aux dés ». Alexandre-Olivier Exquemelin, *Histoire des aventuriers flibustiers*, Paris, Imago mundi, 2005, p. 52.

¹¹⁵ Alexandre-Olivier Exquemelin, *Histoire des aventuriers flibustiers*, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

flibustiers et de les disperser. Ces derniers se sont alors réfugiés, entre autres, aux Galapagos, lieu où se situe une partie de l'action du livre *Un manteau de fou rire*¹¹⁷.

Nelly Kaplan s'inspire de l'univers des flibustiers et du mythe de la flibuste pour construire un espace littéraire où l'humour, le pillage, les valeurs libertaires et la révolte dominant. Au-delà du modèle politique égalitaire¹¹⁸ préconisé par les personnages principaux, le style d'écriture kaplanien lui-même est imprégné par ce goût du détournement et du pastiche, tel que nous l'avons vu dans la partie sur les jeux de mots. Comme le relève Pascale Risterucci, la piraterie constitue bien plus qu'un simple élément du récit ; elle représente plutôt un modèle politique et esthétique : « [p]olitique, car la flibuste représente un style de vie très libre, sans autorité, guidé par une forme de révolte particulière, mêlant férocité et utopie. [...] Modèle esthétique, car le procédé créatif à l'œuvre peut s'apparenter au plagiat-détournement tel que Lautréamont le mit en acte et, à sa suite, les surréalistes puis les situationnistes¹¹⁹. » Dans les œuvres à l'étude, la piraterie prend valeur de modèle social, esthétique et éthique auprès des protagonistes qui sont mis en scène, lesquels mettent de l'avant un mode de vie libre et libertin, un désir de révolte ainsi qu'un humour « fou ».

¹¹⁷ « Ces journées post-galapagoises furent aussi celles d'une fuite éperdue vers le sud pour échapper aux armées soudoyées par nos ennemis, nous guettant de leurs postes élevés tout au long de la Cordillère des Andes. » (MFR, 71).

¹¹⁸ Les flibustiers partageaient ensemble les gains effectués lors de raids ou de pillages : « L'argent était réparti suivant les conventions. Les marchandises et les pierreries étaient vendues et le produit partagé. Le butin étant ainsi séparé, le capitaine garde son navire, s'il veut, et personne ne retourne que tout soit consumé ; ce qui ne dure que très peu de temps, car le jeu, la bonne chère et les autres débauches ne manquent point. » Hubert Deschamps, *Pirates et flibustiers*, Vendôme, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1952, p. 43.

¹¹⁹ Pascale Risterucci, « À l'abordage. À propos de *La Fiancée du pirate* », *loc. cit.*, p. 55.

2.1 Liberté et nomadisme

Les protagonistes féminines préconisent un mode de vie émancipé de toutes contraintes, où leur liberté individuelle s'exprime grâce au nomadisme, au blasphème et à une sexualité sans tabous. Dans le même temps, tous les moyens sont bons pour défendre leurs idéaux et asseoir leur pouvoir sur les autres. Ces deux idées à priori contradictoires (liberté et domination) se rattachent à une croyance ancestrale originaire du XVII^e siècle¹²⁰, plus précisément tirée du livre *De la liberté des mers*, d'Hugo Grotius (publié en 1609 sous le titre *Mare Liberum*), selon laquelle la mer est considérée comme un espace libre où règne la loi du plus fort. En effet, le droit de la mer était alors confronté au principe de liberté des mers, qui n'étaient la propriété d'aucun État ; ce fait a longtemps permis aux flibustiers et autres pirates de régner sur les océans.

La philosophie défendue par les héroïnes féminines de Kaplan se rapporte au romantisme tel qu'il se déploie à partir de la fin du XVIII^e siècle, c'est-à-dire en opposition avec l'ordre et la raison caractéristiques du rationalisme et du classicisme. Elles mettent de l'avant un mode de vie libéré de toutes contraintes et conventions, animé par la création, la sensibilité et la passion. La nouvelle « La reine des Sabbats » du recueil *Le Réservoir des sens* est à ce titre tout à fait représentative de ce désir de liberté des personnages, qui, la nuit, ne subissent « plus de contraintes ; l'air est pur de tout ce qui étouffe nos journées ; les philtres absorbent la pesanteur des mouvements, et nous jonglons avec les interdits jusqu'aux limites sans cesse reculées de nos hantises. » (RS, 44) La

¹²⁰ Dans la préface de son livre intitulé *De la liberté des mers*, Hugo Grotius explique que la mer constitue un territoire international et qu'elle est au-dessus des lois humaines : « la liberté des mers, comme toute autre liberté, comme la pratique de toute vérité, est au-dessus du droit et des espérances des hommes. » Hugo Grotius, *De la liberté des mers*, disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55486122/f7.image.r=GROTIUS.langFR> (Page consultée le 2 janvier 2017).

narratrice exprime bien le schisme qui s'opère entre ses vies diurne et nocturne. Dans cette seconde temporalité, la liberté ne se vit plus sous l'égide de l'individualisme et de l'ordre, mais plutôt grâce à l'exacerbation des sens : « Ils ne savent pas non plus que nous sommes les plus forts, parce que notre esprit ne connaît pas les contraintes, parce que nos sens ne rêvent que de tout éprouver, parce qu'un jour nous arriverons à libérer tous ceux qui sentent, sans le savoir encore, jusqu'à quel point la vie doit être changée. » (RS, 44) La philosophie romantique des protagonistes leur permet d'invalider certains principes sociaux, comme la sécurité financière et la moralité, tout en exigeant le droit à la liberté. Par exemple, dans *La Fiancée du pirate*, Marie accumule tout un bric-à-brac d'objets inutiles aux dépens des paroissiens pour finalement s'en débarrasser, dénonçant par le fait même le matérialisme (hypocrite) de ces derniers.

Il est intéressant de constater que, chez Nelly Kaplan, la liberté des personnages s'exprime majoritairement à travers un mode de vie nomade, sans attaches. Dans sa préface au livre de Gilles Deleuze et de Felix Guattari intitulé *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, Michel Foucault explique qu'il faut s'affranchir « des vieilles catégories du Négatif (la loi, la limite, la castration, le manque, la lacune) que la pensée occidentale a si longtemps sacralisées comme forme du pouvoir et mode d'accès à la réalité. Préférez ce qui est positif et multiple, la différence à l'uniforme, le flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes. Considérez que ce qui est productif n'est pas sédentaire, mais nomade¹²¹ ». Figure romantique par excellence, le nomade de la mer se caractérise par son refus de la sédentarisation et de la soumission, lequel passe, entre autres, par sa liberté de mouvement. On retrouve dans les œuvres à l'étude ce désir d'habiter un espace ouvert et infini chez les personnages, qui préfèrent l'errance à la sédentarité, laquelle est plutôt associée à la

¹²¹ Michel Foucault, *Dits et écrits : 1954-1988, op. cit.*, p. 133-136.

fermeture, à l'inanité et à la hiérarchisation stérile. Dans *La Fiancée du pirate*, Marie et sa mère sont des nomades et leurs ennuis débutent le jour où elles adoptent un mode de vie sédentaire. Lorsque Marie décide de quitter le village de Tellier, une pancarte à la sortie de la ville affiche « Limite de stationnement des nomades » (FP, 1 : 40 : 13) ; cette mention souligne l'exclusion de la Cité à laquelle les nomades sont confrontés. Aussi, on comprendra que la liberté de Marie sera étroitement liée à sa décision de quitter le village, de renouer avec une vie vagabonde.

Ce mode de vie est également mis de l'avant dans d'autres récits, comme dans *Un manteau de fou rire* : c'est celui qu'adoptent Belen et l'équipage du *Sperma*, bateau où Belen passe l'essentiel de son enfance et qui se déplace le long de la Cordillère des Andes et des Galapagos. Le nomadisme dont ils font preuve, calqué sur la flibuste puisqu'ils alternent pillages et débauches, façonne le caractère libertaire de la jeune fille et l'amène « naturellement » à combattre pour défendre ses idéaux : « La liberté de mouvement donnée par la possession d'un bateau allait mettre tout naturellement le *Sperma* au service de la lutte antipuritaine. Et nous avec. » (MFR, 82) L'instabilité et les déplacements provoquent chez ces personnages un désintéressement face aux possessions matérielles et à la sécurité assurées par la société traditionnelle. Au contraire, la révolte qu'ils mènent aux quatre coins du monde a pour unique but de « prendre enfin tous les désirs pour des réalités » (MFR, 51) ; en conséquence, leur mode de vie les conduit à lutter pour leurs convictions sans démontrer une réelle ouverture aux compromis.

Finalement, les œuvres kaplaniennes mettent de l'avant des personnages dont le mode de vie et les revendications sont calqués sur le libetarisme : la liberté individuelle est élevée au rang de valeur suprême et la société doit être permissive. Cela signifie une absence de censure dans toutes les

sphères sociétales qui s'exprime par le droit de blasphémer, de consommer des substances illicites, de pratiquer une sexualité dite « autre », de pratiquer ou de consommer la pornographie, etc. Cependant, ces actions éveillent un sentiment de peur auprès de la populace, ainsi que le démontre cette citation tirée de la nouvelle « Prenez garde à la panthère » du recueil *Le Réservoir des sens* : « Mais je sens aussi qu'ils ont peur de moi, peur du jamais vu, terreur de l'insolite, et ils pressent leurs pas. » (RS, 13) Cette peur, engendrée par l'incompréhension, amène la propagation de mythes et la déformation de la réalité. Ainsi, dans *Un manteau de fou rire*, le *Sperma* devient « un vaisseau légendaire. Les âmes bien pensantes l'assimilaient à un bateau pirate. On chuchotait que son équipage se composait d'une centaine de sanguinaires hors-la-loi, que les prisonniers étaient donnés en pâture à une meute de lions, qu'une princesse captive répondant au doux nom de Dolly subissait quotidiennement des outrages lubriques... » (MFR, 83) Il s'installe alors un jeu de pouvoir entre les protagonistes et l'État, perçu comme contrôlant, répressif et tyrannique.

Bien que la Révolution française ait amené les idées très libérales¹²² de liberté d'opinion, de pensée, de religion et d'expression¹²³, c'est grâce à la Terreur et à la violence qu'elles ont été mises en place ; ces valeurs correspondent à la loi du plus fort, selon laquelle un groupe utilise la force et l'oppression pour imposer ses règles aux autres. Selon les théories étatistes et tel que le décrit Thomas Hobbes dans le *Léviathan*¹²⁴, la loi du plus fort peut être représentée par l'État, dans la mesure où celui-ci défend les droits et assure la sécurité des citoyens en fonction du plus grand nombre. Dans les œuvres à l'étude, l'État prend les traits de personnages tyranniques : dans *La*

¹²² Selon le Robert, le libéralisme se définit par l'« attitude, doctrine des libéraux partisans de la liberté politique, de la liberté de conscience. Ensemble des doctrines qui tendent à garantir les libertés individuelles dans la société. »

¹²³ Lesquelles sont à l'origine du célèbre slogan « Liberté, Égalité, Fraternité » et ont mené à la déclaration des droits de l'homme de 1789.

¹²⁴ Thomas Hobbes, *Léviathan : Traité de la matière, de la forme et du pouvoir ecclésiastique et civil*, disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/hobbes_thomas/leviathan/leviathan.html

Fiancée du pirate, il est représenté par les citoyens du village de Tellier. Majoritairement masculins (à l'exception de la riche fermière lesbienne Irène), ces personnages hypocrites et méchants ne reculent devant rien pour asseoir leur domination sur Marie et préserver l'image vertueuse du village. *Un manteau de fou rire* reprend cette image de l'État bien-pensant et du tyran sanguinaire à travers le personnage de José Acero, « Chef de Police et de Répression de toutes les Amériques » (MFR, 75), contre lequel se battent Belen et ses compagnons.

Dans la nouvelle « De Vampyris Illustribus Urbis Beleni », Nelly Kaplan met en scène une ville terrorisée par un vampire, dont personne n'arrive à se débarrasser par les moyens traditionnels :

Notre vampire raffolait de l'aïoli, entrant même dans les cuisines pour en voler. Quant aux miroirs, coquet comme il était, il passait de longues heures à y admirer son teint marmoréen et ses superbes canines. Il ne sortait que le jour, et quelques témoins juraient l'avoir vu étendu sur son tombeau, tout nu, pour prendre des bains de soleil. Si on le surprenait pendant ses repas, la vue d'un crucifix ne l'incitait à lâcher sa victime, bien au contraire : cela le faisait rire aux larmes, stimulant sa digestion. (RS, 59)

Les « bureaux de l'Inquisition » (RS, 59), décidés à se défaire du vampire, vont jusqu'à faire un pacte avec un « mécréant en vie, vaguement rabbin et sûrement versé dans les sciences occultes » (RS, 60) affirmant être en mesure de vaincre le visiteur indésirable. Le rabbin réussit effectivement à anéantir le vampire, et le Saint Office tint sa promesse : il ne fit point brûler le mécréant... et le condamna à mourir pendu. À la fin de la nouvelle, on découvre le secret ayant permis de tuer le ghoul : c'était « un vampire catholique » (RS, 61). Par la teneur humoristique de cette nouvelle, Nelly Kaplan remet en perspective les différences entre les mouvements et les religions et démontre que l'aveuglement volontaire n'a parfois pas de limites.

C'est ce contexte de répression, perpétré par l'État et ses représentants, qui mène ultimement les personnages principaux à une vengeance, à un soulèvement révolutionnaire contre l'oppression et la censure. Le but principal des protagonistes, outre le fait de vivre sans être contraints par les carcans sociaux, est d'éveiller la conscience des concitoyens et de libérer le reste de la population, comme le démontre la citation suivante : « Et à quinze heures onze secondes, la population de cette ville endormie put enfin commencer à vivre. Ce qu'elle voulait faire, à la seconde même, plus d'entraves morales, finie la contrainte ! La libération n'agissait que dans le sens de la vie et non des intérêts vulgaires. » (RS, 98) La liberté revendiquée par les personnages prend ainsi une tournure différente, passant d'une simple manière de vivre ou d'une philosophie de vie à un combat, avec tout ce que ce dernier implique, y compris la violence.

2.2 Une écriture de la Révolte

Des textes et du film à l'étude émane un appétit libertaire presque sauvage qui s'exprime à travers le désir de vengeance et la violence révolutionnaire des personnages. Ainsi, les protagonistes féminines ne reculent devant rien pour assurer le triomphe de leurs idéaux, quitte à utiliser la force pour parvenir à leurs fins. La révolte politique qui structure les récits se dédouble et prend une portée littéraire, puisqu'elle se retrouve également dans l'écriture de Nelly Kaplan grâce aux « infractions linguistiques¹²⁵ » qu'elle met en œuvre.

Issue du désir de liberté et de vengeance qui va jusqu'à consumer les héroïnes, la révolte représente le moyen qu'elles privilégient pour dénoncer un environnement répressif s'incarnant sous les traits

¹²⁵ Germana Orlandi Cerenza, « Masson – Kaplan, un dialogue exemplaire : Le Réservoir des sens... », *op.cit.*, p. 163.

de personnages (masculins) tyranniques. Dans ses *Manifestes du surréalisme*, André Breton parle de la liberté d'esprit qu'apportent l'imagination et le subconscient, et revendique le droit de vivre dans le *non-conformisme*¹²⁶ le plus absolu : « Ce monde n'est que très relativement à la mesure de la pensée et les incidents de ce genre ne sont que les épisodes jusqu'ici les plus marquants d'une guerre d'indépendance à laquelle je me fais gloire de participer. Le surréalisme est le "rayon invisible" qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires¹²⁷. » La révolte surréaliste s'effectue donc selon deux axes. Tout d'abord, un axe littéraire qui prend appui sur la libération du langage, du subconscient et de l'art¹²⁸ ; et un axe politique, puisque les valeurs surréalistes (liberté, passion, désir, érotisme, etc.) s'opposent fondamentalement aux valeurs bourgeoises. Cette conception de la révolte rappelle le mode de vie flibustier ainsi que la fascination de l'époque romantique pour l'ère révolutionnaire¹²⁹, qui s'est traduite par une valorisation du chaos, considéré comme étant plus constructif et créatif qu'il n'y paraît. Avant que certains d'entre eux s'associent au Parti communiste, les surréalistes ont été sensibles aux actes de révolte individuelle et n'ont pas hésité, du moins à leurs débuts, à s'enthousiasmer lorsque certains compatriotes utilisaient la violence pour parvenir à leurs fins¹³⁰.

¹²⁶ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 60.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁸ « les surréalistes prônent une désacralisation et une démocratisation de la fonction artistique. L'artiste n'apparaît plus comme un personnage sacré, exceptionnellement doué pour son activité. L'art doit descendre de son piédestal pour investir la vie de tous les jours. » Carole Reynaud-Paligot, « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 13, 1994, disponible en ligne : <http://ccrh.revues.org/2718> (Page consultée le 2 janvier 2017).

¹²⁹ La littérature romantique se nourrit de plusieurs mouvements historiques, dont la Révolution française. On trouvera plusieurs livres évoquant les liens qui unissent romantisme et révolution, dont *Révolution française et Romantisme européens*, de Simone Bernard-Griffiths et Antonio Gargano (dir.), Napoli, 1989 ou *Un lieu de mémoire romantique : la Révolution de 1789*, de Simone Bernard-Griffiths et Antonio Gargano (dir.), Paris, Maison des sciences de l'homme, 1993.

¹³⁰ Carole Reynaud-Paligot, « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, *op. cit.*

En effet, le contexte répressif où les protagonistes féminines évoluent les amène à s'opposer à un système et à des personnages qualifiés de « puritains ». Les combats, les assassinats et les coups bas se multiplient tout au long du déroulement des récits. Les actions des héroïnes sont dictées par leur rancune et les mènent à se venger, même si elles doivent parfois planifier l'événement durant des années. Qu'il s'agisse des personnages féminins du recueil *Le Réservoir des sens*, de Belen dans *Un manteau de fou rire* ou de Marie dans *La Fiancée du pirate*, la vengeance qui est à l'œuvre dans ces fictions se rapporte à la « justice privée¹³¹ ». Sorte de jeu cruel auquel se livrent les héroïnes avec une délectation fort perceptible, la vengeance structure les récits de Kaplan, qui se bouclent régulièrement par l'application d'une implacable Loi du Talion.

Cette tendance à l'anarchisme¹³² se retrouve un peu partout dans l'œuvre de Nelly Kaplan, autant en ce qui a trait aux valeurs libertaires défendues par les protagonistes féminines qu'en ce qui concerne les démarches qu'elles entreprennent pour assurer le triomphe de leurs idéaux. Dans *Un manteau de fou rire*, Belen ne recule devant rien pour précipiter la chute de José Acero, son adversaire et ennemi principal. Dix ans après leur première rencontre¹³³, elle échafaude tout un plan qu'elle qualifie elle-même de *kamikaze* (MFR, 185) et, après le souper, se servira de son corps pour mettre Acero dans une position vulnérable... juste avant de lui trancher la gorge avec ses dents. Cette scène est d'autant plus violente lorsqu'on examine la réaction jouissive de Belen alors qu'elle est en train de supprimer son ennemi. En effet, elle prend le temps d'observer Acero tandis

¹³¹ Par « justice privée », je ne renvoie pas aux mécanismes modernes permettant d'éviter les méthodes de justice publique (par exemple la médiation ou l'arbitrage), mais plutôt aux actions entreprises par un ou des individu(s) dans le but de se faire justice soi-même.

¹³² J'emploie le terme « anarchisme » en faisant référence au courant politique et non de manière péjorative ; en ce sens, il peut s'agir d'un synonyme du terme « libertarisme », tel que l'a décrit Joseph Déjacque dans son pamphlet *De L'Être-Humain mâle et femelle – Lettre à P.J. Proudhon*, en 1857.

¹³³ « De mon côté, en revanche, ma taille et mes formes s'étaient beaucoup modifiés entre mes huit et mes dix-huit ans... » (MFR, 184).

qu'il expire, et ira même jusqu'à user de son pouvoir (lire dans le sperme) pour revivre la scène une fois de plus :

Je fis couler sur mon corps la dernière bouteille de champagne pour enlever toute trace de sang, puis je me rhabillai lentement. Je me sentais lasse, vidée... Cela arrive souvent après l'accomplissement de vengeances trop longtemps souhaitées. Mais il fallait agir vite, car notre sécurité primait sur toute nostalgie métaphysique. Je m'offris pourtant le luxe de lire l'avenir écoulé d'Acero sur les quelques taches spermatiques que je parvins à extraire en sautant sur le divan, jambes légèrement écartées. En transe pythonissienne, je vis alors Acero en train de se débattre, puis de succomber sous les crocs d'une panthère en fureur... (MFR, 191-192)

Tel que le souligne Georges Sebbag dans *Le point sublime*, « [l]e délire de grandeur nietzschéen aux accents assassins et l'acte de dévotion rimbaldien, terre à terre et métaphysique, se conjuguent dans les agissements violents de l'héroïne de Nelly Kaplan. Car ce qu'honorent les deux derniers vers de la plaque commémorative [installée à la suite de cet événement¹³⁴] n'est ni plus ni moins qu'un bain de sperme et de sang¹³⁵. » On retient donc que la révolte kaplanienne est portée par la violence, mais également par l'érotisme et par la sexualité des héroïnes.

Éros est alors utilisé comme une arme permettant aux protagonistes féminines de contrôler et d'endormir la méfiance des hommes. Comme le souligne Andrea Oberhuber, « la cruauté sexuelle et l'ironie subversive touchent à part égale non seulement le projet surréaliste dans sa visée politique et esthétique mais également les revendications du mouvement féministe de l'après-Mai 68 : Éros est placé au centre des pratiques illicites de la narratrice comme étant le principal "principe de création, de subversion et de libération"¹³⁶. » Ainsi, dans *La Fiancée du pirate*, Marie élabore tout un plan pour réussir à se libérer de l'emprise et de l'hypocrisie dont font preuve ses

¹³⁴ « Ici, Léonie d'Ashby, Au risque de sa vie, Supprima l'ordurier Joseph Staline Acier, Vengeant avec cela Du grand Jaguar Tigris L'infâme assassinat. Merci, Léonie d'Ashby ! Belen : mille fois merci !! » (MFR, 193).

¹³⁵ Georges Sebbag, *Le point sublime : André Breton, Arthur Rimbaud, Nelly Kaplan*, Place Jean-Michel, 1997, p. 142.

¹³⁶ Andrea Oberhuber, « Configurations "autographiques" dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », *op. cit.*, p. 384.

concitoyens. Elle se sert de son corps et se prostitue pour soutirer aux hommes de la paroisse de l'argent qui lui permet ensuite d'acheter une panoplie d'objets, dont un magnétophone qu'elle utilise pour enregistrer les conversations qu'elle a avec ses « clients ». À la fin du film, Marie fait jouer la bande magnétique en plein milieu d'une messe et dévoile ainsi les mensonges et la bigoterie des citoyens de Tellier. Lorsque ceux-ci, en proie à la colère, se précipitent chez Marie pour la « punir », elle a déjà abandonné sa cabane et toutes ses possessions inutiles.

L'utilisation de la sexualité afin de désarçonner l'ennemi se retrouve également dans *Un manteau de fou rire*, entre autres dans cette scène où Belen séduit, puis assassine Van Ryn Susy, inventeur des sucettes de lait condensé et agent du C.A.E : « Il devenait apoplectique, fou d'inassouvissement. Puis, perdant tout contrôle, il commença à son tour à se dénuder. Il jetait ses vêtements par terre (lui, si propre !) au hasard de mes mouvements, car il marchait derrière moi, comme un chien, les pas dans les pas. Je m'amusais à le torturer ; c'étaient mes premières armes dans la cruauté. Cela me procurait une bizarre excitation. » (MFR, 124) Dans cette scène, les rôles s'inversent brièvement et c'est Belen qui prend le contrôle, jouant avec Van Ryn Susy comme elle le ferait avec une proie. On peut donc affirmer que les protagonistes féminines dans les œuvres à l'étude s'avèrent sans scrupules : elles n'ont pas de pitié pour leurs ennemis et n'hésitent pas à employer la violence, la cruauté sexuelle et la prostitution pour les désarçonner voire les éliminer. L'érotisme et la sexualité sont par conséquent utilisés comme une arme afin d'assurer le « triomphe de la révolte érotique » (MFR, 50).

2.3 De l'humour fou au fou rire kaplanien

Ainsi que l'ont souligné la quasi-totalité des critiques, les textes et les films de Nelly Kaplan sont imprégnés d'humour et d'ironie. Andrea Oberhuber note à ce propos : « On verra que, bien qu'inspirée par des faits réels, la narratrice se plaît à s'inventer un passé tissé d'épisodes mi-fantastiques, mi-fantasmagoriques et qu'au fond, dans ces mémoires travestis, il s'agit de mettre en place une poétique du "fou rire" : l'humour n'épargne rien ni personne, encore moins le sujet de l'énonciation¹³⁷ ». L'exagération, la folie et l'obscénité permettent à Kaplan de bâtir une satire où elle passe en revue la société de son temps, dénonçant ses contradictions et ses vices dans un grand éclat de rire. En fait, l'humour et l'ironie, bien plus que de simples procédés stylistiques, jouent un rôle fondamental dans le déroulement de l'action des récits à l'étude. Pour Kaplan, l'humour (noir) est élevé au rang de philosophie voire de morale¹³⁸, et permet de poser un regard critique sur ce qui entoure les personnages. On se souvient que, dans *Un manteau de fou rire*, le titre renvoie à une scène du début du roman où les marins du *Sperma* prédisent l'avenir de Belen et la dotent de cadeaux qui lui permettront d'affronter les obstacles que la vie érigea devant elle. Cet épisode, qui rappelle le récit biblique des rois mages¹³⁹, est scellé par le cadeau du père de Belen :

Sois heureuse de savoir, ma fille, que tu aimeras beaucoup et que tu seras follement aimée. Sache aussi que quand tes passions te rendront mélancolique tu auras pour te défendre l'arme la plus fabuleuse qui puisse être offerte à un être humain : l'humour. Je te fais cadeau, Belen, pour ta vie entière, du plus chaud vêtement existant au monde, plus chaud que le duvet de tous les nids réunis depuis le commencement de la planète. Pendant les pires hivers de ton existence tu auras toujours pour te couvrir, ma fille, collé à ta peau, le seul habillement qui te convient : un manteau de fou rire ! (MFR, 35)

¹³⁷ Andrea Oberhuber, « Configurations "autographiques" dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », *loc. cit.*, p. 375.

¹³⁸ « Chez Nelly Kaplan, le désir n'est pas éveillé par le péché, par la tentation du mal. Son désir n'est pas réactif. Il n'est pas dicté par le double signe de l'interdit et de sa transgression. Le désir se déploie selon une règle souveraine et individuelle, où l'humour tient lieu de morale. » Georges Sebbag, « Nelly Kaplan, la page, le drap et l'écran », dans *Nelly Kaplan, le verbe et la lumière*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 109.

¹³⁹ Voir l'Évangile selon Matthieu (Mt 2, 1-12).

C'est donc l'héritage paternel qui accompagnera Belen dans ses luttes futures, qu'il s'agisse de défendre ses convictions politiques ou de venger la mort d'êtres chers. Le « fou rire » constitue ainsi un mode de vie que Belen n'abandonne jamais, même lorsqu'elle se retire sur une île déserte pour faire le point sur sa vie et écrire *Le Réservoir des sens* (MFR, 203). Tout comme les miroirs qui tapissent les chambres où elle se livre à diverses activités sexuelles, les aventures joyeuses de Belen se terminent comme elles auront commencé¹⁴⁰ : entourée de ses bonnes fées (les marins du *Sperma*) et enroulée dans son manteau de fou rire, Belen part en quête de nouvelles aventures et d'autres normes à démanteler.

Nelly Kaplan se sert de l'humour pour se moquer de certains comportements sociaux, tels que la conjugalité, la maternité ou les relations sexuelles conventionnelles, et remettre en question les rôles féminins et masculins. L'atmosphère joyeuse qui règne dans *Un manteau de fou rire* est également à l'œuvre dans les autres récits, dans lesquels l'humour « fou » se caractérise par la surenchère narrative. Ainsi, dans la nouvelle du recueil *Le Réservoir des sens* intitulée « L'adaptation au milieu », les (més)aventures du personnage principal s'écrivent sous le signe de la démesure et de l'exagération. Un homme consulte une sorcière pour des problèmes de « persuasion » (RS, 39), sa femme étant insatisfaite, et repart avec un petit flacon, dont il avale le contenu en entier sans faire attention à la posologie. Il se retrouve alors aux prises avec un membre sexuel en constante croissance, qui prend des proportions énormes et devient la cause de plusieurs maux, dont un second Déluge¹⁴¹ constitué de sperme :

Tout cela aurait pu être une très banale histoire. Mais, la conviction de mon client ne cessant pas de croître, un jour elle creva le mur du Paradis.

¹⁴⁰ « Sans même prendre le temps de m'émouvoir, j'enfile comme une folle mon Manteau de fou rire et me précipite à leur rencontre... » (MFR, 222).

¹⁴¹ Je fais référence au récit biblique du Déluge tel que décrit dans la Genèse.

Les chérubins qui – comme chacun sait – sont très câlins, s’empressèrent de s’agripper pour lui faire des courtoisies. [...] Jusqu’au moment où la joie d’arriver fut plus puissante que le plaisir d’être en chemin...
Et alors, ô malheur, un innommable Déluge inonda pour la deuxième fois la Terre, d’une pluie perlée et torrentielle.
Cela dura quarante jours et quarante nuits. Et point d’Arche prévue pour épargner quiconque. L’anéantissement fut total.
L’humanité est à réinventer.
J’espère que cette fois-ci l’expérience sera moins ratée. (RS, 42)

Ici et ailleurs, comme nous avons pu le démontrer, le ton tantôt ironique, tantôt humoristique des récits kaplaniens s’appuie sur les jeux de mots, la désacralisation de mythes traditionnels et l’inversion sémantique¹⁴². Dans son article « Surrealist Black Humour : Masculine/Feminine¹³ », Susan Rubin Suleiman examine les œuvres de plusieurs auteures surréalistes et explique que, « [o]f all the women artists associated with Surrealism, perhaps the one who has made the most extended use of the ambivalence of mimicry is the filmmaker and writer Nelly Kaplan. Kaplan is a mistress of raunchy black humour, and most of her works have a feminist slant¹⁴³. » Dans cet univers, le rire a bien plus qu’une simple fonction moqueuse : il joue tour à tour le rôle de révélateur, de dénonciateur et d’utopie. Comme le souligne Yvonne Duplessis dans *Le surréalisme*, « [l]’humour n’est donc pas seulement une satire corrosive du réel, mais il lui substitue un univers où tout est nouveau pour l’être qui s’y aventure¹⁴⁴. » Sous le couvert du fou rire qui agite le lecteur/spectateur, Kaplan aborde une multitude de sujets « choquants » et de problèmes sociaux, dont l’identitaire, et propose une alternative au mode de vie traditionnel de son époque auquel elle oppose la quête d’une liberté absolue, loin de toute entrave sociale ou culturelle.

¹⁴² « Le ton corrosif des récits s’appuie sur l’humour, l’ironie, l’antiphrase, où l’inversion sémantique entre un message littéral manifeste et le message intentionnel apparaît clairement. » Germana Orlandi Cerenza, « Masson – Kaplan, un dialogue exemplaire : *Le Réservoir des sens...* », *op. cit.*, p. 159.

¹⁴³ Susan Rubin Suleiman, « Surrealist Black Humour », *Papers of Surrealism*, 2003, p. 9.

¹⁴⁴ Yvonne Duplessis, *Le surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2003, p. 29.

Chapitre 2 : Pouvoirs d'Éros

Nelly Kaplan procède au renversement des *genres* « masculin » et « féminin » et met en place une « poétique androgyne¹⁴⁵ » où corps, *genre* et sexualité tranchent avec la conception binaire des identités. L'auteure-cinéaste travestit les corps de ses personnages (habillement, attitudes, etc.) et attribue les positions de pouvoir aux femmes. De cette manière, elle abolit les conventions de *genre* et ouvre la porte à de nouvelles représentations des rôles sexués et sexuels ; c'est d'ailleurs cela qui amène Mireille Calle-Gruber à qualifier son œuvre de « création androgyne¹⁴⁶ ». Dans ses récits et ses films, l'orientation sexuelle et l'identité genrée sont présentées comme des apprentissages qui se construisent au fil des expériences. Ainsi, la féminité correspond à un *devenir*¹⁴⁷, à une identité en perpétuelle construction prenant racine dans les expériences enfantines des protagonistes. La figure paternelle et l'imaginaire de l'enfance occupent de fait une place prépondérante dans les récits étudiés¹⁴⁸ ; Kaplan redonne aux enfants le droit de jouir et revendique pour tous une liberté sexuelle qui s'exprime, dans ses créations, par des pratiques sexuelles opposées au modèle conjugal chrétien et traditionnel. Le sexe n'a plus vocation de simple acte reproducteur mais constitue plutôt un acte charnel où le but ultime de chaque participant est l'atteinte de l'orgasme, qu'il soit de nature physique ou psychologique, sans tenir compte des considérations biologiques.

¹⁴⁵ La « poétique androgyne » de Kaplan est évoquée par Mireille Calle-Gruber dans son article « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique ? » *op. cit.*.

¹⁴⁶ Mireille Calle-Gruber, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique ? » *loc. cit.*, p. 167.

¹⁴⁷ Je fais ici référence à la célèbre phrase de Simone de Beauvoir, tirée du *Deuxième Sexe* : « On ne naît pas femme, on le devient », Paris, Gallimard, 1949, p. 285-286.

¹⁴⁸ Il faut lire le texte de Stella Béhar, « Belen : gourme et gourmandises (*Mémoires d'une liseuse de draps* ou le néo-surréalisme des années soixante-dix chez Nelly Kaplan) », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, *op. cit.*.

Ce second chapitre s'intéressera à l'érotisme et à la sexualité des protagonistes féminines. À travers les représentations érotiques et les fantasmes mis en œuvre, je dégagerai les revendications de l'auteure-cinéaste qui remet en question l'hétéronormativité grâce à la déconstruction des genres binaires. Je m'intéresserai également aux pulsions érotiques qui guident les personnages, d'abord à travers leur apprentissage de la sexualité durant l'enfance ou l'adolescence, puis dans leur exploration de pratiques sexuelles prohibées, lesquelles les mènent à l'émancipation et, ultimement, à une prise de pouvoir.

1. Corps et *genre*

En France, les années 1960 sont le théâtre de transformations sociales importantes qui affecteront tout particulièrement les femmes. Le mouvement de contestation sociale hétéroclite, où les étudiants et les intellectuels sont très engagés, est de nature à la fois sociale, culturelle et politique. C'est surtout à partir de 1968 que les rapports du masculin et du féminin dans l'espace public sont remis en question :

Si, dans les années 1960, les transformations sociales de la condition féminine, l'activité de différentes associations et les débats sur la contraception ont constitué le terreau d'un nouveau mouvement féministe, la radicalité des discours et des formes d'action du MLF [Mouvement de libération des femmes], l'utopie et la subversion, la valorisation du sujet et l'inscription du privé dans le politique, qui initient la libération des corps, appartiennent aux années post 68 et s'étendent sur toute la décennie¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Michelle Zancarini-Fournel, « Genre et politique : les années 1968 », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 75, 2002, p. 140.

Ce désir de liberté a amené de nombreux changements dans les rapports entre *genre* et politique, mais également dans les pratiques individuelles, surtout en ce qui concerne la sexualité, la conjugalité et les structures familiales¹⁵⁰. Ainsi, le Mouvement de libération des femmes (MLF) a permis une importante avancée des droits des femmes et a mené aux lois sur la contraception, l'interruption de grossesse (loi Veil, 1975), l'égalité professionnelle et la parité (loi Roudy, 1983) en France¹⁵¹.

Les œuvres de Nelly Kaplan s'inscrivent dans les grands débats féministes de son temps et, lorsqu'elle publie son recueil de nouvelles *Le Réservoir des sens* en 1966, elle est même à l'avant-garde des transformations sociales et politiques qui affecteront ses contemporains. Bien qu'elle ait toujours refusé l'étiquette de féministe pour ne pas être catégorisée, la créatrice défend plusieurs positions en accord avec les mouvements des femmes, prenant ainsi ses distances vis-à-vis des surréalistes et de leur position ambiguë sur les questions de l'homosexualité. En effet, même si le mouvement surréaliste a « mis à mal la dichotomie des représentations de l'homme et de la femme¹⁵² », plusieurs de ses membres (dont André Breton et Paul Éluard) sont connus pour leurs textes homophobes, voire misogynes. Guillaume Bridet remarque que, dans les textes surréalistes,

la pédérastie est très souvent mentionnée à des fins polémiques. De l'insulte, il n'est pas rare que l'on passe à la menace physique. Outre que l'on ne compte pas les crachats jetés à la figure de tel ou tel adversaire, les envies homicides, voire les appels au meurtre sont nombreux. [...] Une des cibles privilégiées des poètes surréalistes est Jean Cocteau – de ce point de vue double masculin d'Anna de Noailles – immanquablement associé à la pédérastie et qui suscite une véritable haine¹⁵³.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵¹ Voir l'article de Michelle Zancarini-Fournel, « Genre et politique : les années 1968 », *loc. cit.*, 2002.

¹⁵² Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », *loc. cit.*, p. 101.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 101.

Il est évident que Kaplan s'inspire des valeurs esthétiques et éthiques du surréalisme dans ses œuvres (mythe de l'androgynisme bretonien, complexe d'Œdipe et l'*Unheimliche* freudien, entre autres). Néanmoins, elle prend un recul important face à certaines positions surréalistes et se plaît à déconstruire plusieurs valeurs chères au mouvement, dans un grand éclat de rire. Il est donc important de considérer son œuvre non dans les rapports qu'elle entretient avec certains groupes littéraires ou sociaux, mais comme une création à part entière.

Geneviève Sabourin souligne d'ailleurs que « la nouvelliste s'inspire de la poétique surréaliste (dont elle se sent sans aucun doute héritière) mais elle la modifie pour en souligner les défauts. Grâce à ce double procédé, d'inscription dans le mouvement surréaliste et de prise de distance par rapport à certaines idées et idéologies désuètes, Kaplan fait émerger une poétique en faveur de l'androgynie¹⁵⁴ ». Bien que Sabourin n'ait analysé que *Le Réservoir des sens*, je crois que sa conclusion peut s'étendre à l'ensemble des œuvres analysées dans ce travail. En effet, la poétique androgynique de Kaplan se traduit par l'utopie d'un troisième sexe et par la multiplication des identités genrées (féminin, masculin, à la fois masculin et féminin, ni masculin ni féminin, etc.).

1.1 Le troisième sexe

Pour Nelly Kaplan, la sexualité va de pair avec la liberté des corps et des esprits : aucun cadre, soit-il binaire ou autre, ne doit régir le sexe et le *genre*. L'auteure-cinéaste propose de nouvelles configurations identitaires et aborde la sexualité dans ses rapports avec la liberté individuelle et la capacité des êtres humains à vivre en harmonie. *Le Réservoir des sens* propose une relecture des

¹⁵⁴ Geneviève Sabourin, *Ce ne sont que des corps* ; suivi de *L'idéal de l'androgynie dans Le Réservoir des sens de Nelly Kaplan*, op. cit., p. 97.

rôles sexués en mettant en scène d'« étranges mutants » (RS, 19) que Kaplan associe à des « androgynes » (RS, 19) qui prendront un jour la relève des hommes et des femmes.

Dans *Le Banquet*, Platon aborde justement la question de l'androgynie à travers le mythe de la complétude raconté par Aristophane. Dans ce court texte, le philosophe s'interroge sur l'origine de l'Amour et il explique qu'au commencement, il y avait trois sexes : l'homme, la femme et l'androgynie. Ces trois créatures avaient la forme d'une sphère et se déplaçaient en roulant sur elles-mêmes. Étant ambitieux, ces êtres voulurent un jour devenir les égaux des dieux : ils décidèrent alors de faire l'ascension du ciel. Pour les punir de leur audace, Zeus choisit de les affaiblir plutôt que de les tuer et il les coupa en deux *symbolons*, les condamnant ainsi à rechercher leur autre moitié toute leur vie :

Chacun est toujours à chercher sa fraction complémentaire. Par conséquent, tous les hommes qui sont fragments de cet être mixte qu'on appelait alors androgynie sont des hommes à femmes ; la plupart des libertins viennent aussi de ce genre. Même chose pour les femmes qui aiment les hommes et qui sont débauchées. Les femmes qui sont fragments d'être féminins ne prêtent absolument aucune attention aux hommes : elles sont plutôt tournées vers les femmes, et c'est de ce genre que viennent les homosexuelles. Tous ceux qui sont une moitié d'être mâle poursuivent les mâles et, tant qu'ils sont tout jeunes, du fait qu'ils sont des fragments d'êtres mâles, ils aiment les hommes, se plaisent à coucher avec eux et à les enlacer. Et c'est là qu'on retrouve les meilleurs des enfants et des jeunes gens, parce que leur nature est plus virile¹⁵⁵.

Ce texte de Platon, qui aurait été écrit vers l'an 386, propose une conception différente de l'être humain et de la hiérarchie des sexes. Il ouvre également la porte à une réflexion sur la question de l'orientation sexuelle et sur l'intérêt pour le *genre* ; après tout, ce texte a fortement inspiré les surréalistes, notamment Breton pour la rédaction des divers *Manifestes du surréalisme*. Il prend également une place prépondérante dans *Arcane 17* où André Breton s'intéresse aux mécanismes

¹⁵⁵ Platon, *Le Banquet*, Anjou, CEC, coll. « Philosophies vivantes », 1998, p. 38.

de l'amour¹⁵⁶ et convoque le mythe platonicien : « cette aspiration suprême suffit à dérouler devant elle le champ allégorique qui veut que tout être humain ait été jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit sous tous rapports apparié, au point que l'un sans l'autre apparaisse comme le produit de dissociation, de dislocation, d'un seul bloc de lumière¹⁵⁷. »

Nelly Kaplan s'inspire également de cette allégorie pour créer des personnages de l'entre-deux-sexes ou qui en cumulent les caractéristiques, à l'image de l'Androgyne originel de Platon. Ces protagonistes ne sont ni transsexuels ni transgenres ; ils appartiennent plutôt à une catégorie « autre », où il n'existe pas de limites entre les sexes puisqu'il n'y a plus de sexe. Dans la nouvelle « Je vous salue, Maris... » du recueil de nouvelles *Le Réservoir des sens*, l'action se termine sur une prophétie, l'annonce de la prochaine domination d'une nouvelle espèce :

Un jour, peut-être, tout changera à nouveau. Mon intuition me dit que la relève sera faite par ces étranges mutants apparus après la première Grande Destruction, androgynes troublants aux yeux semés de poussières d'or. Pour l'instant, ils sont encore à notre service. Mais leur sourire étrange et l'étendue de leurs pouvoirs ne me trompent pas. Nous, les hommes, et les femmes qui aujourd'hui nous dominent, disparaîtrons dans les siècles à venir. Et je crois que ce ne sera que justice. (RS, 20)

Comme le démontre cette citation, Nelly Kaplan cherche à invalider les catégories binaires femme/féminin, homme/masculin. Pour ce faire, elle met en scène plusieurs personnages « autres » dont l'identité sexuelle est indéfinie (robots, fantômes, extraterrestres, etc.). En réalité, l'auteure propose ni plus ni moins que l'abolition du sexe ; sa création est résolument androgyne, opposée à la catégorisation des sexes et des *genres*.

¹⁵⁶ Lire à ce sujet l'article de Daniel Fabre, « L'androgyne fécond ou les quatre conversions de l'écrivain », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 11, 2000, disponible en ligne : <https://clio.revues.org/214> (Page consultée le 30 novembre 2016).

¹⁵⁷ André Breton, *Arcane 17*, Paris, Pauvert, 1947, p. 39.

L'androgynisme originel de Platon n'est pas sans rappeler les individus du « troisième sexe¹⁵⁸ ». Ce terme, utilisé surtout depuis le XIX^e siècle en Occident, désigne une personne qui ne correspond ni aux caractéristiques de l'homme, ni à celles de la femme, ou qui est à la fois homme et femme ; qui serait « neutre »¹⁵⁹. Au début, l'expression « individu de troisième sexe » servait à décrire les homosexuels et les non-conformistes : en effet, en 1864, Karl Heinrich Ulrichs publie sous le pseudonyme de Numa Numantius l'ouvrage *Forschungen über das Rätsel der mann männlichen Liebe* (que l'on peut traduire par « Recherches sur l'énigme de l'amour entre hommes »), qui plaide pour les droits des homosexuels. Le journaliste s'inspire du *Banquet* de Platon, plus précisément du second nom d'Aphrodite, « Ourania »¹⁶⁰, et il invente le terme « uranisme » qui désigne les membres d'un troisième sexe. Karl Heinrich Ulrichs « résum[e] sa pensée par une formule devenue célèbre : "L'âme d'une femme dans un corps d'homme."¹⁶¹ »

Nelly Kaplan se sert de ce premier *coming-out* de l'Histoire¹⁶² pour créer la race des Arcturiens¹⁶³. Dans la nouvelle « La fonction crée l'orgasme », elle reprend l'idée d'un peuple issu du ciel et met en scène une race étrange descendue sur Terre pour évaluer les possibilités de reproduction avec les humains. Ces êtres ayant évolué durant plusieurs milliers d'années de plus que les Terriens, ils « sont arrivés au stade de nette séparation entre cet amour et ses fâcheuses conséquences, connues chez les êtres inférieurs sous le nom de reproduction de l'espèce. » (RS, 82) Ainsi, les Arcturiens

¹⁵⁸ Voir Laure Murat, *La loi du genre : une histoire culturelle du « troisième sexe »*, Paris, Fayard, 2006.

¹⁵⁹ Marc Guillaume et Marie Perini, *La question du genre : sexe, pouvoir, puissance*, Paris, Michel de Maule, 2011, p. 66-67.

¹⁶⁰ Mentionné dans le discours de Pansanias et signifiant « la céleste ».

¹⁶¹ Malick Briki, *Psychiatrie et homosexualité : Lectures médicales et juridiques de l'homosexualité dans les sociétés occidentales de 1850 à nos jours*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Thesis », 2009, p. 45.

¹⁶² Voir *ibid.*, p. 45.

¹⁶³ Arcturus est une étoile de la constellation du Bélier, une des plus lumineuses de l'hémisphère nord. Elle a servi de point de repère pour plusieurs peuples, dont les Grecs et les Haïtiens.

n'ont pas de sexe. L'amour entre deux êtres est possible, mais l'acte sexuel ne se solde jamais par la pénétration :

Pour les arcturiens, l'acte d'amour, l'orgasme, ont lieu intérieurement avec la même intensité, sinon plus, que celle qu'émerveille nos spasmes. L'attraction de deux êtres, de deux corps, est identique à celle que nous pouvons avoir sur notre Terre. Tous les tourments et toutes les joies de l'amour existent en Arcturus, comme ici. Mais là, il est absolu, fou, splendidement gratuit, délirant. C'est le triomphe de *l'amour en soi*, sans raison autre que sa beauté magique. (RS, 83)

Dans cet univers futur imaginé par Kaplan, la sexualité n'est plus limitée aux considérations biologiques ou sexuelles (un homme/mâle avec une femme/femelle) : l'amour entre deux êtres est d'abord et avant tout une affaire psychologique, il n'a rien à voir avec le corps et ses fonctions reproductrices. Cela permet à l'auteure d'introduire le personnage du robot Cornélius, à priori asexué, mais qu'elle dote de désirs et de fonctions sexuelles.

Dans *Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle*, Donna Haraway utilise la métaphore du cyborg dans le but d'inciter le mouvement féministe à se distancier des limites traditionnelles entre les sexes, le féminisme et la politique. Selon elle, le cyborg « est une créature qui vit dans un monde postgenre ; il n'a rien à voir avec la bisexualité, la symbiose précédipienne, l'inaliénation du travail, ou toute autre tentation de parvenir à une plénitude organique à travers l'ultime appropriation du pouvoir de chacune de ses parties par une unité supérieure¹⁶⁴. » Donna Haraway met de l'avant l'utopie d'un « monde monstrueux sans distinction de genre¹⁶⁵ » et conclut sa réflexion sur un *genre* nouveau en disant que l'« imagerie cyborgienne ouvre une porte de sortie au labyrinthe des dualismes dans lesquels nous avons puisé l'explication

¹⁶⁴ Donna Haraway, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle », *Manifeste cyborg et autres essais : sciences – fictions – féminismes*, Paris, 2007, p. 32.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 81.

de nos corps et de nos outils¹⁶⁶ ». Nelly Kaplan, bien avant cette théorisation du cyborg, crée des personnages qui se situent à l'extérieur des conventions de *genre*. Dans la version originale du recueil *Le Réservoir des sens*, le dernier récit – et qui donne son nom à l'ouvrage – a comme personnage principal un robot conçu par sa maîtresse pour satisfaire ses désirs, les hommes n'étant plus en mesure de les combler :

Elle voulait de moi parce que les hommes ne lui disaient plus rien, parce qu'elle avait épuisé toutes les sensations connues et que, en femme de science, elle voulait aller plus loin dans la recherche. [...] Mes touches complexes permettent d'innombrables fantaisies qui plongent ma maîtresse dans toutes sortes de délices. Les hommes, c'est évident, ne pourraient jamais atteindre cette perfection. Il paraît, en outre, qu'ils se fatiguent assez vite. (RS, 103)

Or, le robot Cornélius est doté d'une conscience et d'une sexualité, même s'il n'a pas de sexe à proprement parler (il s'agit d'une machine composée de circuits et de pièces métalliques). Lorsqu'il commence à éprouver du désir pour le mécanicien qui vient ajuster ses pièces, sa maîtresse se fâche et une lutte s'engage : « *Je sais que je dois revoir coûte que coûte mon charmant ami, parce que sans lui le monde des humains m'est devenu insupportable ; je sais qu'il faut vaincre ma maîtresse, et vite, parce qu'elle préférera me détruire à me perdre ; et je sais aussi qu'il n'y a qu'une seule, pénible solution.* » (RS, 105) Cornélius décide donc de libérer « *tous les mécanismes du plaisir* » (RS, 106) et commet ainsi le (doux) meurtre à la fois de sa maîtresse et de sa mère, celle qui l'a construit. C'est donc par le truchement du matricide que le robot accède à la liberté. Geneviève Sabourin souligne à ce propos que « le personnage du robot Cornélius n'est ni une moitié d'androgyn, ni une moitié de femme, ni une moitié d'homme : c'est une machine aux possibilités diverses. Ce personnage bisexuel permet à Kaplan de convoquer simultanément le fantasme bretonien du mythe de l'androgyn et le mythe platonicien lui-même pour créer une nouvelle identité sexuelle qui pousse le lecteur à penser plus loin la diversité des identités sexuées et

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 81-82.

sexuelles¹⁶⁷. » Au final, dans cette nouvelle, Nelly Kaplan en arrive à la conclusion qu'hommes et femmes ont les mêmes faiblesses : c'est une femme qui est exploitée et qui succombe aux plaisirs charnels, et non un homme.

Kaplan ironise le besoin des humains de contrôler les autres (leurs mœurs, leurs gestes, leurs corps) en les catégorisant et propose une nouvelle conception des rôles genrés, où chacun est le maître de sa propre vie sexuelle. L'auteure-cinéaste introduit ainsi une panoplie de personnages et d'objets qu'elle dote de fonctions sexuelles. Grâce aux personnages de l'androgynie et du robot, la créatrice décloisonne les barrières entre les identités sexuées tout en questionnant les normes sociales.

1.2 L'identité de *genre*

Nelly Kaplan joue avec le féminin et le masculin dans le but de souligner le caractère construit et contraignant des identités binaires élevées au rang de normes. Elle procède au renversement des rôles sexués et sexuels et au travestissement de ses personnages principaux, proposant par le fait même de nouvelles configurations identitaires. En 1990, Judith Butler publie l'ouvrage *Trouble dans le genre*, dans lequel elle questionne l'hétérosexualité obligatoire et les catégories de sexe. Elle procède à la déconstruction du système binaire en soulignant l'impasse du modèle hétérosexuel et en affirmant que le *genre* est une construction plutôt qu'une condition :

Supposer que le genre est un système binaire revient toujours à admettre le rapport mimétique entre le genre et le sexe où le genre est le parfait reflet du sexe, que le sexe en constitue du moins la limite. Lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un artefact affranchi du biologique, ce qui implique que *homme* et

¹⁶⁷ Geneviève Sabourin, *Ce ne sont que des corps* ; suivi de *L'idéal de l'androgynie dans Le Réservoir des sens de Nelly Kaplan*, op. cit., p. 76.

masculin pourraient tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin, et *femme* et *féminin* un corps masculin ou féminin¹⁶⁸.

Pour Butler, la binarité du *genre* constitue donc une invention sociale et culturelle, une norme identitaire ; selon elle, il existerait plutôt une multitude d'identités de genre, lesquelles n'auraient pas de lien *naturel* avec le sexe de ceux qui les endossent. La conception que l'on a du corps serait donc le produit de conventions sociales, collectives, évoluant et se modifiant dans le temps¹⁶⁹.

L'auteure-artiste promeut la diversité sexuelle en procédant à la féminisation des hommes et à la masculinisation des femmes. Si, dans la société patriarcale et misogyne, « la raison et l'esprit sont associés à la masculinité et à la capacité d'agir, tandis que le corps et la nature sont réduits à cet état de fait silencieux qu'est le féminin¹⁷⁰ », dans l'univers de Kaplan, les rôles sont complètement inversés. Le « sexe faible » (RS, 18) devient l'homme et le pouvoir est attribué aux femmes. En effet, les femmes ont des responsabilités et des réactions typiquement masculines, et ce, dans l'ensemble des œuvres à l'étude. Ainsi, dans *Un manteau de fou rire*, la chef des insurgés, Raquel Puma, est une femme ; et, dans le film *La Fiancée du pirate*, on retrouve le personnage de la riche fermière lesbienne Irène qui exerce une sorte de droit de cuissage sur Marie. Irène ressemble davantage à un homme qu'à une femme : elle s'habille en brun et porte des culottes, elle n'a pas peur de conduire un tracteur, elle administre une ferme seule, fait partie du conseil de la ville (c'est d'ailleurs la seule femme à y assister) et elle dirige fermement ses employés, n'hésitant pas à employer la force physique. On se souvient de cette scène où elle bat Julien et refuse de lui rembourser ce qu'elle lui doit, puisqu'il lui a volé quelques pièces (FP, 1 : 01 : 15).

¹⁶⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 68.

¹⁶⁹ Pour l'histoire de la construction du corps, voir Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire du corps : Tome 3, Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2011.

¹⁷⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 117.

Nelly Kaplan n'hésite pas à renverser les postures féminines et masculines, et ne se limite pas uniquement au travestissement des corps : elle joue aussi avec les mœurs et les comportements de ses personnages. Par exemple, dans la nouvelle « L'élection de M. Univerge », de jeunes hommes se disputent les faveurs d'un jury composé de femmes dans le cadre d'un concours de beauté : « Nous, les membres du jury, assises au premier rang, observons leurs atouts avec une attention amusée et un brin de mépris. Nous échangeons des grivoiseries. Au fond, il s'agit de garçons faciles qui n'aspirent qu'à une vie assurée, rêvant d'être élus pour pouvoir ainsi obtenir un contrat au Kino-Virtuel ; ou se marier. Des hommes sans intérêt, quoi ! » (RS, 91) Non seulement les hommes sont-ils réduits à leur corps et à leur désir de stabilité financière et conjugale, mais les femmes prennent une posture masculine, échangeant des « grivoiseries », reléguant les corps masculins et détenant les positions de pouvoir. Ici, le rire est simple, produit par un simple procédé d'inversion des rôles féminin et masculin.

Les protagonistes féminines ont également une peur panique de la maternité – rôle qui leur est traditionnellement échu, voire imposé dans la société patriarcale, où on encense les mères. Dans *Un manteau de fou rire*, la mère de Belen refuse de la reconnaître comme son enfant et l'abandonne. Outre le fait qu'il soit impossible de ne pas reconnaître un bébé auquel on vient de donner naissance, cette attitude ne serait tout simplement pas moralement permise aux femmes. Il s'agit plutôt d'une réaction traditionnellement attribuée aux hommes : la fuite face aux responsabilités paternelles. L'absence du désir d'enfanter semble s'être transmis à Belen, qui est dévastée lorsqu'elle découvre qu'elle est enceinte. Pas une seule seconde n'envisage-t-elle de garder l'enfant : pour cette « [m]aternophobe militante » (MFR, 212), la seule option est l'avortement.

Nelly Kaplan reprend cette position dans la nouvelle « Le plaisir solidaire » qui se termine sur cette phrase : « Et moi, qui possède maintenant toute la mémoire du monde, *je sais* que nous vivons très heureux et que nous n’aurons pas d’enfants. » (RS, 38) En travestissant la dernière phrase des contes de fées qui bercent l’enfance des petites filles depuis des siècles, l’auteure dénonce l’obligation des femmes de mener à terme des grossesses non désirées et elle invalide les comportements sociaux valorisés par la société patriarcale, tels que le mariage, la tenue de la maison, l’enfantement, etc.

Tout au long du recueil *Le Réservoir des sens*, Kaplan se plaît à viriliser la femme et à féminiser l’homme ; elle va même jusqu’à imaginer le futur des *genres*. Dans la nouvelle « Je vous salue, Maris... », l’auteure met en scène un monde matriarcal où les faiblesses des hommes sont exploitées par les femmes. En effet, le récit prend place dans une maison de luxure, où le principal protagoniste est un pensionnaire qui, au son d’un carillon, devient la victime émerveillée de femmes venant « oublier les fatigues de leurs journées lourdes de travail et de responsabilités. » (RS, 19) Ce sont donc les femmes qui ont les gagne-pains payants et les horaires surchargés ; à l’inverse, les hommes sont considérés comme des êtres fragiles et irresponsables : « C’est l’éternel masculin avec ses faiblesses et ses roueries. On ne peut guère se fier au sexe faible. » (RS, 18) Les tares et les attitudes traditionnellement associées au sexe féminin, tels que les enfantillages et la manipulation, sont systématiquement attribuées aux hommes. Ainsi, la nouvelle « La découverte de l’amer hic » met en scène un homme (on imagine qu’il s’agit de Christophe Colomb) qui désire trois bateaux, mais c’est sa femme Isabelle qui détient les possessions nécessaires pour les acheter. Afin d’obtenir ses navires, Christophe utilise son corps et attend qu’Isabelle soit sur le point de jouir pour lui demander de les lui acheter. L’inversion des rôles est ainsi associée à une ruse

typiquement féminine : ce sont la manipulation et la séduction qui permettent à Christophe d'arriver à ses fins.

Le matriarcat constitue l'apogée de la domination féminine à l'œuvre dans les récits. Dans les utopies aux allures dystopiques que Kaplan met en scène, l'Histoire de l'humanité s'est inversée et le régime matriarcal représente la nouvelle norme. Si, dans *Un manteau de fou rire*, le matriarcat et ses adeptes « allergique[s] aux représentants de l'espèce testiculaire » (MFR, 167) ne sont que brièvement mentionnés¹⁷¹, dans *Le Réservoir des sens*, ils sont le sujet principal de la nouvelle « Je vous salue, Maris... ». Dans ce texte, la créatrice permute les conditions des femmes et des hommes. Elle ne s'en tient pas à la simple définition du matriarcat, selon laquelle la femme joue un rôle prépondérant¹⁷², mais va jusqu'à affubler les hommes d'une « condition » (RS, 17) reprochée aux femmes dans le discours misogyne : une intelligence moindre, l'incapacité de créer et d'inventer, un « incurable crétinisme » (RS, 18) vouant les hommes à l'ignorance. Ces derniers sont, dans la nouvelle, à la merci des femmes, desquelles ils reçoivent « le gîte, le couvert et même le confort » (RS, 18).

De fait, dans la plupart des récits, les hommes sont réduits à leur désir sexuel qui les domine complètement. Cette faiblesse est exploitée sans réticences par les protagonistes féminines. Dans le film *La Fiancée du pirate*, par exemple, Marie profite de la majorité des adultes mâles du village grâce à la sexualité. C'est par l'exploitation de son corps et par la séduction qu'elle parvient à

¹⁷¹ « Prétendant au trône iranien après la cascade stupéfiante d'événements qui amenèrent l'institution du matriarcat, il se trouvait en proie à la plus complète désorientation quant à la meilleure politique à suivre. » (MFR, 163)

¹⁷² Le *Robert* définit le matriarcat ainsi : « Régime juridique ou social en vertu duquel la parenté se transmet par les femmes, la seule filiation légale étant la filiation maternelle. Régime social, familial dans lequel la femme a un rôle décisionnel prépondérant. »

élaborer sa revanche. Le point faible des hommes, leur sexe, constitue en réalité le centre des plans de vengeance des femmes chez Kaplan. Dans *Un manteau de fou rire*, Belen planifie minutieusement le meurtre d'Acero, son ennemi juré. Pour réussir à s'introduire chez lui et afin de le mettre dans une position vulnérable, elle lui offre son corps et le laisse la pénétrer, guettant l'instant où elle pourra profiter de son inattention :

Pour le monstre, les yeux à moitié fermés, le monde n'était que grotte humide où glissait en ivresse la chair de ses entrailles... Et au même instant où ses cris devinrent spasme, où je sentis le premier jet fouetter mes parois les plus secrètes, d'un coup de dents chirurgical je traversai de bout en bout la carotide du tyran, sous le regard soudain devenu bienveillant de Circuncision. (MFR, 190-191)

Si le corps des femmes leur sert d'outil afin de manipuler et de dominer les autres, pour les hommes, il représente plutôt un point faible, une brèche permettant de les assujettir.

Loin de promouvoir le servage des hommes ou la suprématie des femmes – bien qu'elle se plaise sans doute à l'imaginer –, Nelly Kaplan se sert de ces dystopies pour souligner le caractère non seulement désuet mais aussi ridicule de la condition féminine telle que la tradition la conçoit, et pour critiquer la misogynie de la société dans laquelle évoluent ses personnages féminins et masculins – laquelle constitue le miroir de sa propre expérience sociale. Comme l'indique très justement Luce Irigay, un simple renversement des pôles – lequel conduirait à l'avènement d'une société matriarcale – ne changerait strictement rien, puisque la société serait toujours basée sur le modèle patriarcal du pouvoir et de la domination critiqué par le féminisme. La philosophe soulève que même si les femmes cherchaient à « renverser simplement l'ordre des choses – admettons même que cela soit possible... – l'histoire reviendrait finalement encore au même. Au phallocratisme¹⁷³. » À travers l'humour cynique, les rapports de pouvoir basés sur le sexe sont

¹⁷³ Luce Irigay, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Les Cahiers du GRIF, 1974, vol. 5, n° 1, p. 58.

duement condamnés par l'auteure-cinéaste. Cette dernière revendique plutôt un espace de vie où le plaisir individuel, la liberté sexuelle et la liberté des corps priment sur les rapports de pouvoir et où les personnages se laissent guider par leurs désirs.

2. Pulsions sexuelles

La pulsion se définit comme une force inconsciente, un stimulus qui incite un individu à accomplir une action dans le but de satisfaire un désir ou une tension¹⁷⁴. Freud a théorisé la notion de « pulsion¹⁷⁵ » dans plusieurs de ses ouvrages, notamment dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*¹⁷⁶ ainsi que dans l'article « Pulsions et destin des pulsions » de son livre *Métapsychologie*¹⁷⁷. Selon lui, les pulsions prennent naissance à « l'intérieur même de l'organisme¹⁷⁸ », agissant par la suite sur la psyché de l'individu ; elles se situent ainsi à la croisée du psychique et du somatique. Freud identifie quatre caractéristiques applicables à toutes les pulsions : la poussée (qu'il qualifie d'« agent moteur¹⁷⁹ »), le but, qui correspond invariablement à la satisfaction, l'objet (« celui dans lequel ou par lequel la pulsion peut atteindre son but¹⁸⁰ »), ainsi que la source localisée dans un organe ou une partie du corps humain. Freud divise ensuite les pulsions en deux grands groupes opposés et constamment en conflit, soit les pulsions de vie

¹⁷⁴ Selon le *Robert*.

¹⁷⁵ Traduction française du mot allemand « Trieb ». On lira à ce sujet les critiques qui ont été émises sur la traduction de ce mot qui a généré de nombreux quiproquos, surtout en ce qui concerne la traduction anglaise. On trouvera à ce sujet un article très éclairant de Jon Mills, « Clarifications on *Trieb* : Freud's Theory of Motivation Reinstated », *Psychanalytic Psychology*, 2004, p.673-677, disponible en ligne : <http://www.processpsychology.com/new-articles2/Trieb-PP.pdf> (Page consultée le 2 décembre 2016).

¹⁷⁶ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, coll. « Idées », Paris, Gallimard, 1923, 189 p.

¹⁷⁷ Sigmund Freud, « Pulsions et destin des pulsions », *Métapsychologie*, Flammarion, 2012 [1915], 331 p.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 44.

(associées à Éros) et les pulsions de mort (liées à Thanatos qui personnifie la mort dans la mythologie grecque). La pulsion de mort a comme but la destruction et l'agressivité, tandis que les pulsions de vie sont subdivisées en deux autres groupes, « celui des *pulsionsdumoi* ou d'*autoconservation* et celui des pulsions sexuelles¹⁸¹ ». Les pulsions sexuelles proviennent d'une poussée constante d'excitation que Freud appelle la « libido ». Le but de ces pulsions est la satisfaction sexuelle du sujet – ce qu'il appelle le « plaisir d'organe¹⁸² » – et la reproduction de l'espèce.

Nelly Kaplan travaille dans ses œuvres littéraires et cinématographiques la théorie freudienne des pulsions sexuelles et de la sexualité féminine pour bâtir ses personnages et son univers. À la fois élément fondamental des récits et objet de critique, la théorie de Freud est en effet au centre de l'univers de Nelly Kaplan. Ses créations mettent en scène le concept du plaisir-déplaisir et de l'opposition entre vie (Éros) et mort (Thanatos) à travers les aventures des personnages principaux, assoiffés à la fois de liberté et de vengeance. Les protagonistes semblent littéralement guidés par leurs pulsions sexuelles lesquelles sont éveillées par le monde qui les entoure. Comme l'explique Mireille Calle-Gruber, chez Kaplan, la sexualité est omniprésente : « la sexualité est oscillation, [...] jamais assignée à un ou deux sexes [...] : chez Nelly Kaplan, tout est sexuel – l'eau, les animaux marins, le bateau, les humains et la poupée Dolly Lastex fétiche des marins du Sperma – tout est sexuel, sexué, obsexuel)¹⁸³. » Dans les œuvres à l'étude, les pulsions sexuelles se manifestent dès l'enfance des protagonistes féminines, puis dans leurs désirs érotiques (sexualités

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸² *Ibid.*, p. 45.

¹⁸³ Mireille Calle-Gruber, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique ? » *op. cit.*, p. 169.

hors-normes), les menant éventuellement à passer du statut de voyeuses à celui de voyantes, et ainsi accéder au pouvoir.

2.1 L'éveil sexuel

L'imaginaire de l'enfance imprègne les corps, les jeux et la sexualité (enfantine) dans *Un manteau de fou rire* de Nelly Kaplan, qui ressemble à une partie de cache-cache : grottes, jeux, apprentissages, magie et fantastique ponctuent les aventures de Belen qui, au fil de ces péripéties, passe de l'enfance à l'adolescence, puis l'âge adulte. Bien que le récit mélange plusieurs genres littéraires, on y retrouve les caractéristiques du roman de formation ou d'apprentissage¹⁸⁴. Belen, qui a huit ans au début de l'histoire, vit plusieurs expériences qui l'amènent à se forger une personnalité et une sexualité. Tel que l'indique l'auteure dans l'avant-propos du livre¹⁸⁵, et ainsi que le remarque Stella Béhar, « [l]'utopie belenienne, celle imaginée par Kaplan pour *Mémoires d'une liseuse de draps*, est tout d'abord un projet d'éducation subversive destiné à la jeunesse¹⁸⁶ ». Nelly Kaplan fait de la construction identitaire (et sexuelle) de son héroïne l'objet principal de son roman.

¹⁸⁴ Ce genre littéraire, nommé « *Bildungsroman* » en allemand, est né au XVIII^e siècle et s'est développé entre autres sous l'influence des romantiques. Il a pour thème le cheminement d'un héros généralement jeune, qui traverse plusieurs épreuves ; au fil du déroulement du récit, ce protagoniste mûrit et finit par atteindre l'idéal de l'adulte accompli. Voir l'ouvrage dirigé par Philippe Chardin, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.

¹⁸⁵ « Si le récit de mes avatars pouvait aider une seule jeune fille, un seul garçon, à commettre les mêmes joyeuses erreurs qui ont enrichi mes 9125 journées de vie, le texte qui va suivre trouverait amplement sa raison d'exister. » (MFR, 10)

¹⁸⁶ Stella Béhar, « Belen : gourme et gourmandises (*Mémoires d'une liseuse de draps* ou le néo-surréalisme des années soixante-dix chez Nelly Kaplan) », *op. cit.*, p. 5.

Dans *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault explique que, contrairement à ce que supposait l'hypothèse répressive¹⁸⁷, les discours sur le sexe se multiplient depuis des siècles. Si la sexualité des enfants (par exemple la masturbation) a été particulièrement surveillée, contrainte et réprimée¹⁸⁸, cela n'a pas empêché la famille de constituer le foyer de ce que Foucault appelle le « dispositif de sexualité¹⁸⁹ » :

La cellule familiale, telle qu'elle a été valorisée au cours du XVIII^e siècle, a permis que sur ses deux dimensions principales – l'axe mari-femme et l'axe parents-enfants – se développent les éléments principaux du dispositif de sexualité (le corps féminin, la précocité infantile, la régulation des naissances et, dans une moindre mesure sans doute, la spécification des pervers). Il ne faut pas comprendre la famille sous sa forme contemporaine comme une structure sociale, économique et politique d'alliance qui exclut la sexualité ou du moins la bride, l'atténue autant qu'il est possible et n'en retient que les fonctions utiles. Elle a pour rôle au contraire de l'ancrer et d'en constituer le support permanent. [...] La famille est l'échangeur de la sexualité et de l'alliance : elle transporte la loi et la dimension du juridique dans le dispositif de sexualité ; et elle transporte l'économie du plaisir et l'intensité des sensations dans le régime de l'alliance.¹⁹⁰

Selon Foucault, le point d'éclosion de la sexualité constitue la famille. Kaplan reprend cette idée dans *Un manteau de fou rire*, où Belen découvre et explore sa sexualité sur le *Sperma*, en compagnie de son père et des autres matelots. Elle est mise en contact dès sa naissance avec la sexualité par le biais des sucettes Susy, que l'auteure compare à des « phallus anémiés, habillés de préservatifs de cellophane » (MFR, 123). Mais le véritable intérêt de Belen pour la sexualité s'éveille un jour de canicule, alors que les hommes sont nus sur le bateau : « Fascinée, je contemplais pour la première fois *face à face* les splendides pendulettes multicolores de mes six hommes, s'agitant frénétiques au caprice des labeurs maritimes ou couvant tendrement, dans les rares moments de repos, deux autres charmants objets sphéroïdaux dont l'apparente vulnérabilité

¹⁸⁷ Selon laquelle le sexe aurait été réprimé, réduit à sa seule fonction de reproduction sexuelle, à partir du XVIII^e siècle.

¹⁸⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 2013, p. 58.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 143.

me bouleversait. » (MFR, 14) Cette découverte du sexe masculin est suivie par une cérémonie de baptême, où, au terme d'une séance de masturbation collective qui se veut instructive, les marins donnent à la jeune fille son nom : BELEN (MFR, 31). C'est durant ce baptême que Belen découvre la sexualité et les positions sexuelles¹⁹¹ ; c'est également grâce à ce rite de passage qu'elle sort de l'anonymat et qu'elle acquiert son identité.

Au fil des aventures de la narratrice-protagoniste, le lecteur s'aperçoit que Nelly Kaplan considère l'enfance comme une période d'apprentissage de la sexualité, bien loin du tabou ou de l'interdit qui l'entourent dans la société. La jeune fille est plutôt élevée dans l'adoration d'Éros, dieu de l'amour et de la puissance créatrice, et de Dionysos, dieu de l'excès et de la démesure. Durant les escales, l'équipage du *Sperma* s'adonne à des orgies auxquelles assiste Belen qui y parfait son éducation sexuelle :

Ces quinze jours furent précieux pour mon éducation. Entre Raquel et papa le coup de foudre avait été total. Et tandis qu'une vingtaine de guerrières faisait profonde connaissance avec Szuma, Olaf, Circuncision, Baklava, Doudouk, les autres préféraient s'adonner entre elles à des jeux me permettant de découvrir de nouvelles façons d'honorer ce dieu qui allait tant marquer mon existence. (MFR, 76)

Sous leur apparence ludique, ces débauches, lors desquelles les jeux sexuels et l'alcool abondent, cachent une visée pédagogique : la jeune Belen le dit elle-même, les ébats sexuels des marins sont « entrecoupés à [s]on attention d'explications scientifiques ou esthétiques » (MFR, 96). Comme le souligne avec justesse Stella Béhar, bien que Nelly Kaplan se soit approprié plusieurs figures féminines des surréalistes, elle « est loin de revendiquer la figure de la femme-enfant. Son personnage n'est enfant que parce qu'il faut passer par l'enfance pour atteindre l'âge adulte, et

¹⁹¹ Durant cette scène troublante, les matelots du *Sperma* utilisent à tour de rôle la poupée Dolly Lastex, recréant les principales positions sexuelles devant l'œil étonné et gourmand de Belen. (MFR, 18-30)

n'est innocent que dans son idéal de perfection édénique et libertaire. Le projet de liquidation des interdits sexuels conçu dans ce roman de la formation, utilise une innocence rhétorique¹⁹². » Kaplan reprend cette idée dans *Le Réservoir des sens*, plus particulièrement dans la nouvelle « La reine des Sabbats », où la narratrice promeut l'éducation sexuelle et la révolte politique : « chaque nuit, dans la clairière, nous répétons les jeux éblouissants qu'un jour on apprendra dans les écoles ; nous réunissons les amants ; nous redonnons la vie aux nôtres et nous anéantissons à distance nos ennemis, par des méthodes secrètes qui, un jour aussi, seront enseignées dans les écoles. » (RS, 45)

Cette manière de considérer la sexualité enfantine met l'accent sur le plaisir et la liberté des individus. De même, dans *Un manteau de fou rire*, Belen grandit sans réelles contraintes, ce qui lui permet d'explorer son corps, sa sexualité et le monde qui l'entoure sans aucune limite. La conception très libertaire et libertine de la sexualité que propose Nelly Kaplan prend racine dans les figures paternelle et maternelle des protagonistes. Outre leurs pratiques sexuelles et valeurs personnelles très libertines, les parents de ces héroïnes sont généralement nomades et se trouvent souvent dans les marges de la société : dans *Un manteau de fou rire*, le père de Belen exerce le métier controversé de flibustier et, dans le film *La Fiancée du pirate*, le père de Marie est identifié comme un dangereux criminel. En effet, la seule référence au père de Marie est une photographie, une affiche sur laquelle il est écrit : « WANTED DEAD OR ALIVE » et où se trouve le croquis d'un homme, on le devine, activement recherché par la police. Marie l'identifie comme son père tandis qu'elle dépose son béret sur l'affiche en disant : « Tiens, à côté de papa... » (FP, 1 : 03 : 30).

Sigmund Freud s'est intéressé au rôle que jouent les parents quant à l'identification sexuelle de leur progéniture ainsi qu'aux liens entre l'enfance et le développement de la sexualité. *La vie*

¹⁹² Stella Béhar, « Belen : gourme et gourmandises (*Mémoires d'une liseuse de draps* ou le néo-surréalisme des années soixante-dix chez Nelly Kaplan) », *loc. cit.*, p. 5.

sexuelle regroupe douze articles écrits entre 1907 et 1931, qui retracent le développement de sa pensée sur la sexualité infantile et ses impacts sur la vie adulte (notamment la constitution de la sexualité et du *genre* des individus). Selon le psychanalyste, la plupart des désirs sexuels ont pour origine l'enfance. Dans ses textes, il fait référence au complexe d'Œdipe – le tabou de l'inceste – qui, selon lui, affecte de manière définitive la sexualité des femmes :

la plupart du temps, il s'agit chez la femme de fixation de la libido au père ou au frère qui lui sert de substitut. Il était assez fréquent que ces désirs visent autre chose que le coït ou ne l'incluent que comme un but imprécis. L'époux n'est pour ainsi dire toujours qu'un substitut, ce n'est jamais l'homme véritable, c'est un autre qui a marqué le premier la capacité amoureuse de la femme et dans les cas typiques cet autre c'est le père¹⁹³.

Selon lui, la figure paternelle occupe donc une place considérable dans la sexualité féminine. Ces théories de la sexualité ont été fortement critiquées par la postérité, notamment par Judith Butler qui, dans *Trouble dans le genre*, explique que « la loi qui interdit à la fille de désirer tant sa mère que son père exige qu'elle reprenne le flambeau de la maternité et perpétue les règles de la parenté. Les positions masculine et féminine sont donc toutes deux instituées par des lois de prohibition qui produisent des genres culturellement intelligibles, mais seulement en produisant une sexualité inconsciente qui réémerge dans l'imaginaire¹⁹⁴. » Selon elle, les identités de sexe et de *genre* répondent donc à certains comportements proscrits.

L'héritage paternel revêt une importance fondamentale pour le développement de la sexualité des protagonistes féminines dans les récits kaplaniens ; dans le cas de Belen, le legs se fait durant son baptême et prend la forme d'un « manteau de fou rire », don symbolique paternel et « parure

¹⁹³ Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1969, p. 75.

¹⁹⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 101.

érotique¹⁹⁵ » de la jeune fille. Mais la relation entre Belen et son père ne s'arrête pas à un simple cadeau symbolique. Lorsqu'elle a pour la première fois ses menstruations, Belen passe à la fois de l'enfance à l'adolescence et du statut d'observatrice à celui d'apprentie puisqu'elle doit choisir un premier partenaire sexuel. Dans son esprit, il ne fait aucun doute qu'il doit s'agir de son père : « L'amour que je vouais à mon père étant ce qu'il était, je devais agir de la sorte pour éviter les risques d'une fixation affective telle qu'elle aurait perturbé par la suite toute ma vie physique et sentimentale. » (MFR, 102) En choisissant comme premier amant son père, et grâce à l'absence de figure maternelle dans sa vie, Belen évite les affres d'une fixation de sa libido et se libère des contraintes liées au complexe d'Œdipe, ce qui lui permet ensuite d'explorer sa sexualité de façon saine. Ainsi que le souligne Stella Béhar, Nelly Kaplan livre une critique ironique à peine voilée des théories freudiennes : « [l]e destin envisagé par Kaplan pour son héroïne n'est pas sans remèdes précis aux maux qui asservissent les femmes. Déjà libérée d'un sevrage maternel qu'elle présente comme une expérience qui la situe hors d'une possible chaîne d'aliénation où se transmet de mère à fille des modèles de soumission et de passivité, l'enfant jouit d'une liberté peu commune¹⁹⁶. » S'il est vrai que Belen grandit sans qu'une figure maternelle soit présente, elle doit tout de même passer par l'étape du matricide pour s'affranchir du modèle freudien de la sexualité féminine. Elle fait pour la première fois le lien entre les sucettes Susy, nourriture ayant bercé sa vie de bébé, et la fin de son enfance et de son adolescence en pénétrant dans l'usine de bâtonnets de lait condensé Susy. Par le meurtre du père des sucettes Susy, la jeune fille se libère définitivement des chaînes de l'enfance pour accéder à la vie adulte : « À ce moment-là, je ressentis une oppression étrange. En supprimant le père des sucettes Susy, ces sucettes qui avaient été mon lait nourricier, c'était un

¹⁹⁵ Stella Béhar, « Belen : gourme et gourmandises (*Mémoires d'une liseuse de draps* ou le néo-surréalisme des années soixante-dix chez Nelly Kaplan) », *op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 6.

peu comme si j'avais tué ma mère. Cette fois je me devais d'assumer sans rémission un orphelinat total. C'est ainsi, par paliers, qu'on atteint l'âge adulte. » (MFR, 127-128)

Nelly Kaplan suggère que le *genre* et la sexualité, comme l'identité, se construisent au fil des expériences. Judith Butler, plus tard, expliquera ceci : « Si Beauvoir avait raison de dire qu'on ne naît pas femme, mais qu'on le *devient*, on réalise alors que le terme *femme* renvoie lui-même à un processus, un devenir, une expression en construction dont on ne peut pas, à proprement parler, dire qu'il commence ou finit¹⁹⁷. » Kaplan se sert de la pensée freudienne pour structurer ses récits, mais elle ironise au passage ce mode de pensée selon lequel la femme n'atteint jamais véritablement la maturité. La vie adulte de Belen débute le jour où elle s'affranchit des conventions sociales qui régissent son sexe ; dès lors, la jeune fille peut explorer les limites de son corps et donner vie à ses fantasmes érotiques sans se soucier de désirs inconscients qui guideraient, bien malgré elle, ses décisions. Par le biais de la sexualité sans limites de ses héroïnes, Kaplan aborde alors le sujet des pratiques sexuelles hors-normes, comme la prostitution, les orgies, l'inceste ou la zoophilie.

2.2 Désirs érotiques

Nelly Kaplan oppose les modes de vie libertaire et hétéronormatif. Elle dénonce les contraintes liées à la régulation de la sexualité et les situations engendrées par ces répressions, tels que les viols, l'infidélité ou l'absence de plaisir sexuel. Selon Judith Butler, la sexualité est délimitée par les lois qui déterminent ce qui relève du licite et de l'illicite : « La loi répressive produit donc en

¹⁹⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 109.

effet l'hétérosexualité et n'agit pas seulement comme un code négatif ou un mode d'exclusion, mais comme une sanction ou, mieux, comme une loi du discours, distinguant le discutable de l'indiscutable (délimitant et construisant le domaine de l'indiscutable), le légitime de l'illégitime¹⁹⁸. » Un mode de pensée fondé sur la loi répressive empêche la multiplicité des sexualités et ne propose qu'un seul modèle valable, c'est-à-dire le modèle de l'hétérosexualité voué à la reproduction du genre humain.

Dans les récits kaplaniens, la loi répressive est incarnée par les « bien-pensants », dont les pratiques sexuelles semblent, à première vue, correspondre tout à fait aux valeurs promulguées par le système patriarcal. Par exemple, dans *La Fiancée du pirate*, les rôles de la femme et de l'homme sont clairement définis : les femmes sont à la maison et doivent être « dociles », « obéissantes », « à la disposition des hommes » (FP, 1 : 15 : 48) tandis que leur mari rapporte l'argent à la maison. La scène où Monsieur le Duc se fait servir par sa femme Rose est très représentative du modèle traditionnel de la vie conjugale ainsi que des rôles schématiques de l'homme travailleur et de la femme au foyer. Or, l'auteure-cinéaste déconstruit ce mode de vie pour faire ressortir ses failles et ses contraintes. Les citoyens puritains du village de Tellier sont loin de se complaire dans leur vie rangée : au contraire, leur lubricité fait en sorte qu'ils n'hésitent pas à tromper leurs femmes et à se payer les services de Marie ; certains d'entre eux iront même jusqu'à voler de l'argent (FP, 53 : 56). La répression des pulsions de ces citoyens les amène à poser des gestes regrettables, sans égard pour les sentiments de ceux qui les entourent. Ainsi, par exemple, la métayère Irène exige du sexe auprès de Marie, alors que sa mère vient tout juste de mourir. Elle ne prend en compte que ses désirs personnels, sans se demander si sa partenaire est réellement consentante. Ce manque de

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 158-159.

respect envers les autres ainsi que la violence dont ils font preuve fait en sorte que Marie considère ses concitoyens comme « des chiens, des chiens enragés » (FP, 1 : 20 : 39). Dans *Un manteau de fou rire*, Kaplan reprend l'image des citoyens bien-pensants aux mœurs discutables à travers la figure d'Acero et de ses acolytes. Ces derniers vont jusqu'à violer et massacrer sans remords aucun :

Ils étaient écœurés jusqu'à la nausée de ce qu'ils venaient de voir : sur la plage d'Isabela, Acero et ses hommes, complètement ivres, se livraient à des orgies indescriptibles sur les corps de quelques iguanes de terre tombés dans leurs pièges. Ces doux dragons des Galapagos – parés d'un si bel habit de cuir doré qu'ils sont condamnés à une disparition rapide – violés et reviolés par les immondes mercenaires, n'étaient plus que de tristes dépouilles sanglantes parvenant à peine à émettre des plaintes déchirantes d'agonie... (MFR, 68)

De cette scène troublante, on retient la violence commise sur les corps ainsi que le comportement impitoyable des mercenaires d'Acero. C'est cette agressivité et les sévices qui en résultent que dénonce Kaplan dans ses textes ; selon elle, les instincts individuels ne peuvent être réprimés et écrasés sans conséquences.

Ainsi que l'explique Michel Foucault, la société délimite la sexualité conjugale : « Dans l'espace social, comme au cœur de chaque maison, un seul lieu de sexualité reconnue, mais utilitaire et fécond : la chambre des parents¹⁹⁹. » Cette sexualité aseptisée et enclavée ayant pour seul but la reproduction rend les personnages kaplaniens profondément malheureux. Le cadre dans lequel ils se forcent à évoluer est si rigide qu'ils finissent par prendre des décisions qu'ils regrettent par la suite, surtout en ce qui concerne leur vie conjugale. Par exemple, dans la nouvelle « Le plaisir solidaire », la narratrice vient de mourir et, de l'extérieur de son corps, elle observe ses proches tandis qu'ils lui disent adieu. Elle réfléchit à sa vie passée et regrette de n'avoir pas quitté son mari,

¹⁹⁹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, op. cit., p. 10.

de ne pas s'être libérée d'une relation certes convenable, mais ennuyeuse : « Cela aurait dû normalement me chatouiller, mais je n'ai plus de sensations. Il est vrai qu'il ne s'était jamais trop occupé de les découvrir... Oh, que j'ai pu le détester, lui et ses élans parcimonieux de pharmacien honnête contribuable ! » (RS, 34) Nelly Kaplan, à travers la déception de ses personnages, insiste sur le plaisir individuel et l'exploration des sens.

Nous savons depuis Foucault qu'il y a deux grandes procédures pour produire la vérité du sexe, soit la *scientia sexualis* et l'*ars erotica*²⁰⁰. Selon lui, la société occidentale est fondée sur une *scientia sexualis*, où la sexualité est d'abord basée sur l'aveu : « L'important, c'est que le sexe n'ait pas été seulement affaire de sensation et de plaisir, de loi ou d'interdiction, mais aussi de vrai et de faux, que la vérité du sexe soit devenue chose essentielle, utile ou dangereuse, précieuse ou redoutable, bref, que le sexe ait été constitué comme un enjeu de vérité²⁰¹ ». À l'inverse, dans l'*ars erotica*, la vérité ne dépend pas de l'aveu mais plutôt du plaisir qui est ressenti dans le corps et l'âme de ceux qui le pratiquent :

Ainsi, se constitue un savoir qui doit demeurer secret, non point à cause d'un soupçon d'infamie qui marquerait son objet, mais par la nécessité de le tenir dans la plus grande réserve, puisque, selon la tradition, il perdrait à être divulgué son efficace et sa vertu. Le rapport au maître détenteur des secrets est donc fondamental ; seul, celui-ci peut le transmettre sur le mode ésotérique et au terme d'une initiation où il guide, avec un savoir et une sévérité sans faille, le cheminement du disciple. De cet art magistral, les effets, bien plus généreux que ne le laisserait supposer la sécheresse de ses recettes, doivent transfigurer celui sur qui il fait tomber ses privilèges : maîtrise absolue du corps, jouissance unique, oubli du temps et des limites, élixir de longue vie, exil de la mort et de ses menaces. (RS, 77)

Dans la nouvelle « La glotte de Circé », l'auteure oppose très clairement la piété à l'« Absolu Plaisir » (RS, 74), source de bonheur et de découvertes. Le personnage principal, un homme, est

²⁰⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, op. cit., p. 76.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 76.

élevé par sa mère « aussi veuve que pieuse » (RS, 73) jusqu'au jour où il perd sa virginité dans les bras de sa première maîtresse. Lorsque cette dernière le quitte, sa mère le pousse aussitôt vers un mariage arrangé : « Mais un jour elle me quitta, panthère toujours inassouvie en quête de nouvelles sources. Et ma mère, moribonde, craignant ma perte éternelle, m'arracha le serment de me marier aussitôt avec ma gentille cousine, la douce fiancée de mon enfance. » (RS, 74) Cette union malheureuse le laisse déprimé et dégoûté par les pratiques sexuelles de sa nouvelle (sage) épouse. Décidé à retrouver la « source innommable de l'Absolu Plaisir » (RS, 74), le narrateur exprime son désir de quitter femme, amis et affaires et de recommencer sa vie. Dans la nouvelle « On s'aime à tout vent », ce désir de liberté sexuelle prend de l'ampleur et s'étend à toute une population. Grâce à la bombe archipropre qui est déployée sur la ville, les instincts et les pulsions ne sont plus réprimés et peuvent s'exprimer librement : « La bombe archipropre, dégageant un rayon jusqu'alors inconnu, libérait ce que l'éducation millénaire avait réussi à assoupir : les instincts vitaux, jusqu'alors refoulés, écrasés, moribonds. Et à quinze heures onze secondes, la population de cette ville endormie put enfin commencer à vivre. » (RS, 98) C'est dans cet instant de totale liberté, où jugements et cadres n'existent plus, que les désirs et les pulsions des habitants osent s'exprimer pleinement. Grâce à cette nouvelle liberté, la monotonie et l'apathie des personnages disparaissent ; tous (re)découvrent leurs passions. Dans « La reine des Sabbats », ce jour de libération s'apparente à la découverte des désirs oubliés : c'est « le moment où le père et le frère prennent conscience d'avoir toujours désiré, celui-là sa fille, celui-ci sa sœur ; l'heure où, elle aussi, le sait ; où les dévotes desséchées se demandent, inquiètes, pourquoi elles sont en train d'exacerber leurs chiens... » (RS, 44) Pour les protagonistes, et pour les citoyens lorsqu'ils se libèrent de leurs entraves, l'exploration de pratiques sexuelles illicites ou considérées comme « anormales » par la société est tout à fait légitime et normale.

En effet, dans l'univers de Nelly Kaplan, tout a un sexe et donc, tout est désirable : les animaux, la mer²⁰², les personnages (qu'ils soient morts, vivants ou dans un état entre les deux²⁰³), la poupée Dolly Lastex dont se servent les marins du *Sperma*, etc. Ce contexte fait en sorte que les représentations érotiques et les fantasmes des personnages deviennent réalité. Les protagonistes expérimentent ainsi d'autres pratiques sexuelles habituellement réprimées par la société hétéronormative. Par exemple, les sexualités humaine et animale s'entremêlent *naturellement*. Dans *Un manteau de fou rire*, Belen grandit auprès d'un jeune lion prénommé Griffy ; leurs jeux d'enfants innocents ne tiennent pas compte de la nature de Griffy : « Elle me ramenait aux jeux de léchage avec Griffy, une bonne dizaine d'années en arrière, dans le réveil ensoleillé de notre sexualité. » (MFR, 108) À cause de diverses aventures, les deux compagnons sont séparés durant une longue période de temps et, lorsqu'ils se revoient, ils font l'amour comme s'il s'agissait d'un comportement tout à fait normal : « Sevrés l'un de l'autre depuis tellement longtemps, nous essayions de revoler aux minutes tant de plaisir perdu. Ainsi, naturellement, amoureuxment, de frère à sœur, d'amie à ami, de mâle à femelle, il pénétra en moi. » (MFR, 175) Ce passage mélange plusieurs tabous sociaux et sexuels : d'abord la zoophilie, mais également l'inceste, l'amour entre un frère et une sœur. Belen ayant auparavant perdu sa virginité avec son père, cette scène est d'autant plus dérangeante qu'une fois de plus, elle fait ouvertement entrer la sexualité dans les relations familiales. L'énumération irrégulière mélange aussi le féminin et le masculin (frère-amie-mâle / sœur-ami-femelle), de sorte que le lecteur s'interroge sur le *genre* de chaque personnage.

²⁰² Dans *Un manteau de fou rire*, la mer est directement associée au sexe : « Sur mes lèvres l'écume avait un goût d'amande salée, ce même goût incomparable que quelques années plus tard je reconnus comme étant celui spécifique du sperme. Et l'eau était tiède, douce, caressante comme un sexe de femme. » (MFR, 48)

²⁰³ Je fais référence ici aux nombreux personnages de fantômes, de sorcières et de vampires qui hantent les récits kaplaniens.

En définitive, Kaplan refuse de limiter le plaisir et l'amour à des considérations biologiques et sociales. La sexualité est étendue à tous, peu importe l'état dans lequel les personnages (ou les choses) se trouvent. Dans la nouvelle « Le plaisir solidaire », l'auteure met ainsi en scène une jeune femme morte qui est déterrée par un homme étrange, désirant assouvir ses désirs sexuels : « Il m'entoure de ses caresses, il enterre sa tête dans mes cheveux, et il m'aime, moi, une morte, mille fois plus qu'on ne peut aimer sur terre des femmes animées. » (RS, 36) Ces pratiques nécrophiles répréhensibles sont plutôt présentées par l'auteure comme étant sources de plaisir et de bonheur.

Si ces scènes de nécrophilie, d'inceste ou de zoophilie choquent autant le lecteur des années 1960-70 (et peut-être encore celui d'aujourd'hui), c'est parce qu'elles sont associées à une sexualité dégradante, irrespectueuse, où un des partenaires est manipulé ou forcé à pratiquer des actes sexuels contre son gré. Or, la sexualité que valorise Nelly Kaplan ne prend pas son origine dans des rapports de domination des uns sur les autres. L'acte sexuel est plutôt associé au partage. Les nombreuses scènes d'orgies en sont le parfait exemple : dans celles-ci, (presque) aucun viol n'est commis, y règne un sentiment de communion collective. Dans *Un manteau de fou rire*, ces soirées sont avant tout des occasions de retrouvailles : « Nous étions tous quatre plus beaux que jamais et, pour le fêter, la soirée se prolongea jusqu'à l'aube. Nous fîmes l'amour tous avec tous, dans une communion de chair et d'esprit saupoudrée de grappa et de bonheur, enjouée par les mille anecdotes et aventures vécues par chacun de nous depuis nos séparations. » (MFR, 196) Le langage du corps est utilisé pour exprimer toute une gamme d'émotions ; il peut s'agir de « prendre connaissance » (MFR, 220) de l'autre, de découvrir son propre corps ou d'un simple moyen d'exprimer de l'affection. Dans *Le Réservoir des sens*, les orgies sont chose commune et une manière de communiquer avec l'autre, de le découvrir : « Des bals en mon honneur s'organisèrent

dans le salon de chaque demeure et les orgies de l'aube ne manquèrent point. Je connus toute la ville et toute la ville sut de mes caresses. » (RS, 23)

Dans les récits kaplaniens, la sexualité féminine revêt également une beauté et une maîtrise particulières, acquises au fil du temps et grâce à de nombreuses heures de pratique et d'apprentissage, comme il a été démontré précédemment. L'acte sexuel est élevé au rang d'art (selon le principe de l'*ars sexualis*), et la meilleure manière de le pratiquer est, ironiquement, la prostitution. Comme le souligne Mireille Calle-Gruber, « le récit d'*Un manteau de fou rire* prend aussi bien le contrepied des slogans d'émancipation des femmes (on pense au collectif "Ni putes ni soumises" aujourd'hui par exemple), allant jusqu'à évoquer la nostalgie de l'état de "Putain" et de la valise aux quatre P, convoquée à nouveau par la littérature, à savoir par le pastiche de Proust²⁰⁴ ». Ainsi, dans *Un manteau de fou rire*, Belen achète une petite valise pour se préparer à son « initiation » à la sexualité : la Panoplie de la Parfaite Petite Putain (MFR, 98). Dès le début, sa sexualité est donc étroitement liée à la prostitution qu'elle perçoit plutôt comme une « carrière artistique » (MFR, 146-147). Animée par le désir de pratiquer l'art du sexe, Belen choisit de travailler dans le palais obsexuel dirigé par Monsieur Amer, qui est en réalité une boîte de nuit où des employés se livrent à des actes sexuels en échange d'argent.

Nelly Kaplan prend ainsi ses distances par rapport à une partie du mouvement féministe. Sa pensée s'inscrit dans la continuité de celle d'Hélène Cixous qui, dans son texte-manifeste *Le rire de la Méduse*, propose un féminisme distinct de celui mis de l'avant par Beauvoir, et qui

réhabilite le corps, un corps chair, un corps matière, et le place au centre d'un dispositif de reconquête du féminin et de la féminité. L'écriture elle-même [...] se

²⁰⁴ Mireille Calle-Gruber, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique ? » *loc. cit.*, p. 166.

doit de trouver dans le corps et par le corps un mode de libération et d'expression de soi tout à fait nouvelles. Il ne s'agit plus de demeurer prisonnier(e) de la différence des sexes, mais d'en faire varier les contours jusqu'à la disparition de distinctions qui se sont révélées extraordinairement destructrices²⁰⁵.

Chez Kaplan, la sexualité est toujours affaire de libre choix, même la prostitution, de même que l'amour n'est plus directement lié à l'acte sexuel. L'auteure résume bien sa perception du sexe et de l'amour dans la nouvelle « La fonction crée l'orgasme » du *Réservoir des sens* : « l'amour est une fin en soi, la plus belle, la plus sacrée. Il ne nécessite pas d'excuse. De même qu'on ne mêle pas les beaux-arts et l'industrie. » (RS, 82) Finalement, la sexualité mise en valeur dans les récits a perdu tout l'aspect « sale » ou « dégradant » que l'on associe à certaines pratiques ; de la même manière, la sexualité féminine ne se définit plus par rapport à la sexualité masculine ou à la reproduction, elle en est indépendante. Véritable expression artistique, la sexualité est belle, majestueuse, et a lieu dans le respect mutuel des partenaires et dans la recherche du plaisir partagé.

2.3 Sexe et pouvoir

Les protagonistes féminines des œuvres kaplaniennes semblent libérées et affirment leur sexualité face aux normes que promeut leur entourage. Cependant, alors que cette sexualité pourrait apparaître comme n'étant qu'un agréable jeu, elle est également utilisée par les héroïnes comme un outil les menant à une prise de pouvoir, non seulement sur leurs propres corps, mais également sur (celui des) les autres. Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler s'intéresse de près aux liens entre sexualité et pouvoir, qu'elle inscrit dans la filiation de la pensée foucauldienne : « Il serait avisé de se rappeler ici ce que nous disait Foucault à propos de la sexualité et du pouvoir, à savoir

²⁰⁵ Martine Reid, « En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 24.

qu'ils sont coextensifs, raison pour laquelle il refusait implicitement de postuler une sexualité subversive ou émancipatrice qui pourrait être affranchie de la loi²⁰⁶. » Selon Butler, la loi produit un certain nombre de schémas sexuels, mais elle ne peut en contrôler toutes les possibilités :

Le pouvoir, plutôt que la loi, comprend les fonctions à la fois juridiques (d'interdiction et de régulation) et productives (involontairement créatrices) de rapports différentiels. C'est pourquoi la sexualité qui émerge dans le cadre de la matrice des rapports de pouvoir n'est pas une simple reproduction ni une copie de la loi elle-même, une répétition à l'identique de l'économie masculiniste de l'identité. Les productions se détournent de leurs buts premiers et portent en elles, malgré elles, des possibilités de « sujets » qui ne font pas que dépasser les limites de l'intelligibilité culturelle, mais ouvrent aussi les frontières de ce qui est, de fait, culturellement intelligible²⁰⁷.

La philosophe postule ainsi la possibilité de reproduire la loi dans le but de la déstabiliser. Selon elle, à

la place d'une sexualité "identifiée comme masculine" où le "sexe mâle" fait office de cause et de signification irréductible de cette sexualité, nous pourrions développer l'idée d'une sexualité construite dans des rapports de pouvoir phalliques, où ce qui était possible dans ces rapports pourrait être remis en jeu, [...] et ce précisément par le processus subversif des "identifications", celles-là mêmes qui se réaliseraient de toute façon dans le champ du pouvoir de la sexualité²⁰⁸.

Dans les œuvres du corpus, et tout particulièrement dans *La Fiancée du pirate* et dans *Un manteau de fou rire*, les protagonistes s'affranchissent des normes sociales en acceptant d'abord d'en suivre les règles, puis en faisant ressortir leur absurdité et leurs contradictions. Selon Ève Kosovfsky Sedgwick, on « peut indubitablement éprouver une certaine satisfaction à souligner à quel point le pouvoir que nos ennemis ont sur nous ne relève pas de leur maîtrise du savoir mais précisément de

²⁰⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 103.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 103-104.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 106.

leur ignorance²⁰⁹. » C'est la prise de conscience de cette ignorance qui amène les protagonistes à revendiquer le droit à la liberté sexuelle et au contrôle de leurs corps.

Les valeurs des personnages féminins font écho à plusieurs exigences féministes des années 1960-70 concernant le droit à l'avortement et à la contraception. Ainsi, dans *La Fiancée du pirate*, la cabane de Marie est placardée par plusieurs affiches. La caméra prend le temps de s'arrêter sur l'une d'entre elles, qui s'intitule : « Contraception : tout ce qu'il faut faire » (FP, 1 : 26 : 20). Ce discret clin d'œil aux débats féministes qui agitent la société française des années 1960 se retrouve davantage développé dans *Un manteau de fou rire* où Belen se caractérise par son appréhension à l'égard de la maternité. En effet, la jeune femme revendique le droit de vivre pleinement sa sexualité sans avoir à se soucier de conséquences malencontreuses. Lorsque, par malheur, elle tombe enceinte, Belen énumère les différents moyens contraceptifs disponibles sur le marché et en fait l'apologie : « Maternophobe militante, j'avais toujours donné à la contraception une place chérie dans mes rites, m'adaptant et l'adaptant aux circonstances. Ainsi, faute de dragées chimiques j'employais des diaphragmes ; faute de diaphragme, le stérilet ; faute de stérilet, mes amants supportaient volontiers quelques séances de rayons X ! » (MFR, 212) C'est donc un coup dur pour la jeune femme de réaliser que ces moyens anticonceptionnels ne sont pas toujours fiables. Décidée néanmoins à se débarrasser de cette fâcheuse conséquence, Belen passe plusieurs jours à tester différentes solutions, et finit par découvrir une plante carnivore qu'elle introduit dans son sexe afin de tuer le fœtus : « Puis, ô joie ! tout se remet en marche et la fleur se jeta sur le fœtus, ne faisant qu'une bouchée des chaires (sic) molles auxquelles, gourmande, elle ajouta le placenta en guise de dessert ! » (MFR, 214) Cette nouvelle méthode est rapidement proposée partout dans le monde par

²⁰⁹ Ève Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Brezje, Éditions Amsterdam, 2008, p. 29.

Belen qui y voit la possibilité de libérer les femmes de l'esclavage maternel : « L'opération, réussie au-delà de toute espérance, apportait en plus de ma délivrance une victoire sans pareille dans le domaine des luttes libératrices féminines. L'infini servage légendaire recevait un coup mortel, et toutes les législations patriarcales n'y pourraient jamais plus rien... » (MFR, 215) Nelly Kaplan revendique clairement le droit de disposer de son corps et, incidemment, de procéder à l'avortement si une femme le souhaite. La sexualité féminine doit être affranchie de la procréation, comme l'avait déjà pensé et revendiqué Nelly Roussel. Ce n'est pas sans humour que Belen – ou serait-ce Nelly Kaplan²¹⁰ ? – se demande lors de son baptême sexuel : « pourquoi mélanger volupté et possibilités reproductrices ? » (MFR, 97) L'auteure-cinéaste se prononce en faveur du droit des femmes au plaisir et à l'exploration de leurs désirs sexuels sans avoir à se conformer à ce que la société et la biologie leur imposent.

Dans *Épistémologie du placard*, Eve Kosofsky-Sedwick souligne l'importance de pouvoir nommer, décrire et sans aucun doute vivre ses propres désirs sexuels :

Retirer à quiconque, définitivement et *définitionnellement*, sur une base théorique, le pouvoir de décrire et de nommer son désir sexuel est une confiscation lourde de conséquences. En ce siècle durant lequel on a fait de la sexualité l'expression de l'essence de l'identité et du savoir, c'est peut-être même la violence qui nous touche le plus intimement. C'est aussi un acte chargé d'effets et de potentiels institutionnels ordinaires qui nous privent de tout pouvoir²¹¹.

En réalité, dans les récits étudiés, le fait d'affirmer leur sexualité et de la vivre librement amène les protagonistes à prendre le pouvoir et à s'opposer aux partisans du patriarcat. Par exemple, dans la trame sonore de *La Fiancée du pirate*, qui est en fait une chanson de Barbara intitulée « Moi, je m'balance » (voir l'annexe 4), les paroles rejoignent les agissements de Marie : elle invite les

²¹⁰ La citation suivante, à laquelle je fais référence ici, est en réalité une note de bas de page dans le texte du livre, note écrite au « Je ». On peut donc se demander s'il s'agit d'une partie de la narration ou d'une note insérée par l'auteure.

²¹¹ Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, *op. cit.*, p. 47.

citoyens bien-pensants de Tellier à « dégraffe[r] les cols blancs de [leurs] consciences²¹² ». Elle leur rappelle également que c'est elle qui a le contrôle de sa sexualité et de son corps en expliquant qu'elle choisit elle-même le lieu, le moment, le début et la fin de ses relations : « Mais c'est moi qui choisis / C'est moi qui invite / C'est moi qui vous quitte²¹³ ». En décidant de ne plus se fier aux autres pour prendre leurs décisions, les protagonistes prennent en main leur destinée et osent s'affirmer, même si cela va à l'encontre des normes qui régissent les sociétés dans lesquelles elles évoluent.

En 1862, Jules Michelet fait paraître le célèbre essai *La Sorcière* dans lequel il s'intéresse au sort de la Femme qu'il lie à celui d'une sorcière imaginaire. Dans cet écrit anticlérical, Michelet propose une figure de la sorcière qui se caractérise par son désir de révolte face au pouvoir (incarné par la religion) ainsi que par ses connaissances (médicales)²¹⁴. Les rites de sorcellerie sont en effet associés à un savoir avant-gardiste près de la nature, semblable à la voyance : « La Sibylle prédisait le sort. Et la Sorcière le fait. C'est la grande, la vraie différence. Elle évoque, conjure, opère la destinée. Ce n'est pas la Cassandre antique qui voyait si bien l'avenir, le déplorait, l'attendait. Celle-ci crée cet avenir. Plus que Circé, plus que Médée, elle a en main la baguette du miracle naturel, et pour aide et sœur la Nature²¹⁵. » Grâce à la sorcellerie, cette femme possède un pouvoir sur son destin qu'elle peut modifier au lieu de le subir.

²¹² Barbara, « Moi, je m'balance », Album : *Ma plus belle histoire d'amour... C'est vous*, 1967.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Dentu, coll. « Hetzel », 1862, disponible en ligne : <https://archive.org/details/lasorcire00mich> (Page consultée le 2 décembre 2016).

²¹⁵ *Ibid.*, p. VII-VIII.

Les protagonistes féminines que Kaplan met en scène sont régulièrement comparées à des sorcières à cause de leurs différences et de leur ignorance des règles de la « bienséance ». Dans *La Fiancée du pirate*, ce don maléfique se transmet de mère en fille. Dès le début du film, il est clairement énoncé que Marie est une sorcière : « C'est ta vieille sorcière de mère qui t'a mis les yeux dans le dos » (FP, 2 : 37). La sorcellerie (dans le cas de Marie) et la voyance (dans le cas de Belen) permettent aux personnages féminins de prendre les rênes de leur destin, de passer du statut de voyeuse/enfant au statut de voyante/sorcière/femme. Andrea Oberhuber souligne que « [l]es *Mémoires* s'inspirent en vérité d'une conception de la révolte politique et de l'utopie d'une sexualité libérée de toutes les contraintes qui, lorsque revendiquées en théorie puis pleinement vécues, peuvent permettre au "je" de passer du statut de voyeuse (et d'actrice) à celui de voyante, de celle qui sait, comprend et assume son destin²¹⁶ ». Cette transformation fondamentale est évoquée par Belen dans *Un manteau de fou rire*, alors que son père s'apprête à l'initier aux joies de l'amour : « J'attendis alors sereinement le moment où mon père voudrait bien m'aider à franchir le pas séparant l'état de voyeuse de celui de voyante » (MFR, 107). Cette scène marque le passage de Belen de l'enfance (observatrice des ébats sexuels des autres) à la voyance (maîtresse de son propre corps et de sa sexualité). De même, dans *La Fiancée du pirate*, c'est un acte de rupture qui permet à Marie de passer du statut d'une fille persécutée à celui d'une sorcière. Lorsqu'elle brûle sa cabane (FP, 1 : 35 : 19), juste avant sa dénonciation théâtrale, Marie se détache de celle qu'elle était, reprenant par le fait même le contrôle sur sa vie.

Cette première étape du contrôle de soi (de son corps, de sa sexualité, de sa destinée) est rapidement suivie par une seconde étape, celle de l'émancipation totale, qui passe par le massacre des figures

²¹⁶ Andrea Oberhuber, « Configurations "autographiques" dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », *loc. cit.*, p. 383.

du pouvoir patriarcal. Dans *Un manteau de fou rire*, il s'agit du meurtre d'Acero par Belen, qu'elle accomplit à 18 ans (MFR, 181), âge de la majorité ; tandis que, dans *La Fiancée du pirate*, il s'agit de la scène où Marie installe en pleine messe le magnétophone ayant recueilli les témoignages de l'hypocrisie de ses concitoyens, scène qui précède son départ de Tellier. Dans ces deux cas, les protagonistes féminines ont dû se prostituer pour reprendre le contrôle de leur corps et de leur sexualité. Pascale Risterucci résume ce point en expliquant que « ce qui d'ordinaire aliène les femmes sert donc ici, au contraire, à une émancipation²¹⁷ ». On retrouve ce même mécanisme dans la nouvelle « Qui m'aime, m'essuie... » qui se situe dans un bar sur la planète Mars. Les Mars Sisters offrent des spectacles érotiques aux marins du cosmos qui, « excités comme des chats vénusiens, hurlent la douleur de leurs désirs inassouvis. » (RS, 50) À la fin de la représentation, un tirage au sort désignera un grand gagnant qui « accompagnera les vedettes chez elles : un pour toutes, toutes pour un. » (RS, 50) Or, dénouement inattendu pour le pauvre matelot, après avoir assouvi les désirs sexuels de leur invité, les Mars Sisters – que l'auteure qualifie de « jeanne-d'arquesques » (RS, 52) – utiliseront leurs « griffes-couteaux » (RS, 51) et elles « prendront, écartèleront, dévoreront sur-le-champ le terrien imprudent » (RS, 51) en riant aux éclats. Dans ces histoires, c'est donc (entre autres) par le biais de la prostitution que les protagonistes prennent le pouvoir sur leurs corps *et* sur leurs destinées²¹⁸. Les héroïnes s'appuient sur les forces de la Nature pour se libérer des contraintes liées à leur sexe.

²¹⁷ Pascale Risterucci, « À l'abordage. À propos de *La Fiancée du pirate* », *op. cit.*, p. 54.

²¹⁸ À ce sujet, la scène où Belen affronte Acero et finit par le détruire est très représentative de l'utilisation du corps féminin à des fins de domination, ainsi que de la transformation que cela opère sur Belen, qui devient « une autre » : « J'étais – Circuncision me le confirma plus tard dans un grand éclat de rire – éblouissante de putaine beauté. Je me souviens encore des heures passées ce jour-là à farder mon visage et apprêter ma coiffure, dans une volonté féroce de réduire Acero à ma merci. Je me souviens aussi comment, en me regardant distraitement dans une glace avant de partir, je ne me reconnus pas, tant j'étais devenue une autre. » (MFR, 186)

Bien que les figures de la sorcière et de la voyante aient été abondamment récupérées par les surréalistes, il est important de ne pas confondre la démarche kaplanienne avec celle du surréalisme. Ainsi que le démontre Guillaume Bridet, malgré que les poètes surréalistes aient exploité de nombreuses figures féminines, ces dernières demeurent enfermées dans leur rôle de mère :

Premier aspect, le plus évident : les poètes surréalistes chantent la femme, sa beauté et l'amour qu'elle inspire. Certes, on pourrait affirmer – et la critique d'inspiration féministe ne s'en est pas privée, en particulier Xavière Gauthier dans son livre fondateur de 1971, *Surréalisme et sexualité* – qu'on retrouve là des figures répertoriées qui finalement sont toutes des figures de la mère, ce qui confère aux figures féminines une évidente puissance mais ne va pas sans impliquer une certaine ambivalence. Qu'elle construise l'image d'une femme enfant ou d'une femme nature, fleur, comète ou fruit, qu'elle soit bénéfique ou maléfique, fée ou sorcière, passante magnifique ou mante religieuse, la perspective surréaliste est essentiellement différentialiste et les métamorphoses auxquelles elle soumet la femme renvoient toutes plus ou moins à un éternel féminin qui n'est sans doute pas le mieux à même de permettre une émancipation réelle des femmes sur un plan pratique²¹⁹.

Loin des images convenues et convenables du féminin (par exemple les femmes-mères), Nelly Kaplan souhaite affranchir les femmes des conventions sociales qui régissent leur sexe. Ces figures féminines empruntent au surréalisme leur aspect exalté : dans *Le Réservoir des sens*, on retrouve les personnages de la femme-panthère, de la femme animale, la carnivore, la sorcière, etc. Mais ces femmes ne sont pas soumises aux diktats sociaux : elles sont libres et puissantes. Leur liberté émane de ce qui, justement, les aliène dans la société patriarcale. Pour Stella Béhar, « Kaplan adopte ces "inventions de mâles" pour les transformer en figures d'identification possible de femmes. Déjà dans *Le Réservoir des sens* et *La Fiancée du pirate*, prostituées, pythonisses, sorcières, vampires, femmes-chats ou panthères, égéries de la subversion, sont récupérées pour exprimer en toute

²¹⁹ Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », *loc. cit.*, p. 100.

autonomie une liberté où s'énoncent leurs propres désirs²²⁰. » La conception dichotomique des identités et des rôles sexués justifie chez Kaplan des rapports de pouvoir entre les sexes qui n'ont pas lieu d'être. Si, dans *Un manteau de fou rire*, l'auteure affirme s'adresser spécifiquement aux jeunes, son œuvre est dédiée à l'ensemble des adultes, qu'elle juge immatures.

En donnant aux figures féminines de ses œuvres le pouvoir sur leur corps et leur destinée, Nelly Kaplan cherche à invalider les normes sociales hétéronormatives bien en place non seulement dans ces années précédant Mai 68 mais également après cette présumée libération sexuelle. Elle propose ainsi un nouvel ordre collectif basé sur la liberté (en tous genres) des individus. Son projet d'écriture participe d'une utopie qui consiste à changer la société, à transfigurer le monde. Grâce à la redéfinition des identités sexuées et sexuelles, mais aussi au rire et à l'idéal de la flibusterie, Nelly Kaplan démontre que la véritable liberté réside en la capacité de chaque être humain à voir au-delà des limites qui lui sont imposées au moyen de valeurs morales et genrées.

²²⁰ Stella Béhar, « Belen : gourme et gourmandises (*Mémoires d'une liseuse de draps* ou le néo-surréalisme des années soixante-dix chez Nelly Kaplan) », *loc. cit.*, p. 5.

Conclusion

Nelly Kaplan met en œuvre des personnages dont la principale caractéristique est un mode de vie libéré de toutes contraintes, où la liberté et le plaisir passent avant tout. Dans ses livres et ses films, l'auteure-artiste déconstruit la pensée sexuelle binaire et propose de nouvelles configurations identitaires. Bien qu'elle refuse catégoriquement de s'identifier à un courant ou à un mouvement en particulier, Kaplan est inspirée par un certain nombre d'idées féministes et de revendications sociopolitiques propres à son époque. Les valeurs surréalistes nourrissent l'œuvre de Kaplan qui y puise certains mythes et des figures de femmes « transgressives ». On pourrait probablement dire que ses livres et ses films se situent à la croisée de l'esthétique surréaliste et des revendications féministes ; mais il serait sans doute réducteur d'analyser ses créations uniquement selon la perspective de ces deux mouvements. À mi-chemin entre le réel et la fiction, les œuvres kaplaniennes s'opposent aux règles et normes mises en place par la bourgeoisie et vont jusqu'à remettre en question la spatio-temporalité. Mireille Calle-Gruber a raison d'affirmer que les œuvres kaplaniennes constituent des « objets quantiques qui semblent suivre plusieurs trajectoires » ; elles sont « à plusieurs vies, à plusieurs genres, à plusieurs sexualités²²¹ ».

Ce mémoire avait pour but de s'intéresser aux stratégies textuelles et stylistiques de Nelly Kaplan ainsi qu'à l'érotisme qui, dans les œuvres étudiées, permet aux protagonistes féminines de s'approprier leur corps et leur sexualité, les amenant à remettre en question le système hétéronormatif. L'analyse était divisée en deux parties, la première abordant l'écriture de Nelly

²²¹ Mireille Calle-Gruber, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique ? », *op. cit.*, p. 168.

Kaplan, ses liens avec l'esthétique surréaliste et son désir de révolte par le truchement du rire et de la piraterie, tandis que la seconde se penchait sur la prédominance accordée aux pulsions sexuelles, notamment au rôle d'Éros, dont les lois semblent dicter le comportement des héroïnes. Les deux parties sont toutefois étroitement liées l'une à l'autre : les jeux humoristiques qu'établit Nelly Kaplan avec ses lecteurs et la farouche liberté de ses héroïnes représente le moyen privilégié pour remettre en question les normes qui régissent les corps (féminins et masculin) et la sexualité qui en découle dans la société traditionnelle. Par le biais des références intertextuelles et grâce à l'idéal de la flibusterie, l'auteure-artiste détourne voire transgresse le discours sur les rôles sexués et sexuels, et s'intéresse aux enjeux de l'identité et de l'égalité entre les sexes. De même, à travers l'humour, les jeux de mots et l'ironie, Kaplan désacralise le canon littéraire et culturel. Ses œuvres rejettent les valeurs traditionnelles associées à l'héritage patriarcal et misent plutôt sur l'expérimentation des désirs des personnages.

Proches de leur créatrice, dont elles vont jusqu'à emprunter l'identité – pensons au lien qui unit Belen à Nelly Kaplan –, les protagonistes féminines posent un regard critique sur les institutions littéraires et sociales. Ces alter ego de papier assoiffés de liberté, d'indépendance en tout genre et (parfois) de vengeance, s'opposent au contexte de répression incarné par l'État et ses représentants. En effet, les protagonistes évoluent souvent dans des univers où les « bien-pensants » (l'Église catholique, les petits-bourgeois, etc.) dictent les règles sociales. Le désir de justice de ces héroïnes de papier les amène à se révolter contre cette oppression et cette censure dans le but de déconstruire les normes sexuelles et sociales. Dans les œuvres kaplaniennes, on l'a vu, l'érotisme et la sexualité sont utilisés comme des armes permettant aux héroïnes d'anéantir leurs ennemis. Comme le soulève Andrea Oberhuber, « la cruauté sexuelle et l'ironie subversive touchent à part égale non

seulement le projet surréaliste dans sa visée politique et esthétique mais également les revendications du mouvement féministe de l'après-Mai 68 : Éros est placé au centre des pratiques illicites de la narratrice comme étant le principal "principe de création, de subversion et de libération"²²². » Kaplan se sert des rapports de pouvoir basés sur le sexe pour renverser les rôles féminins et masculins ; plusieurs de ses récits soulignent l'absurdité de la condition féminine et de la misogynie qui caractérisent la société traditionnelle. Grâce à l'idéal de l'androgynie incarné par plusieurs personnages « autres » (robots ou extraterrestres, par exemple), l'auteure-cinéaste ébranle les fondements de la pensée hétéronormative et terrasse les barrières biologiques. Elle démontre que la féminité et la masculinité ne sont pas tributaires du sexe, qu'il s'agit de conventions, de caractéristiques et de comportements que les individus adoptent, comme ils enfileraient un masque.

En fait, dans la plupart des œuvres à l'étude, les protagonistes – généralement de sexe féminin – affrontent plusieurs obstacles et construisent leur identité et peaufinent leur sexualité au fil de leurs apprentissages. En les suivant dans ce parcours, Nelly Kaplan aborde plusieurs théories sur la construction sexuelle et identitaire humaine, telles que le complexe d'Œdipe et, plus largement, les théories freudiennes. Ses héroïnes contournent les écueils (inévitables) de la psychanalyse grâce, entre autres, au matricide et à l'inceste, ce qui leur permet d'appivoiser leurs pulsions et désirs érotiques sans être limitées par les contraintes liées à leur sexe. Leur sexualité ne se définit plus par rapport à celle des hommes et n'est plus marquée par la procréation (maternité), ce qui leur permet de s'approprier leur corps, d'en disposer et, à l'occasion, d'explorer des pratiques sexuelles prohibées. Ce faisant, les protagonistes féminines se font symboliques dans la mesure où elles

²²² Andrea Oberhuber, « Configurations "autographiques" dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », *loc. cit.*, p. 384.

s'émancipent non seulement des normes hétérosexuelles, mais également d'une sexualité limitative parce qu'aux prises avec la morale judéo-chrétienne.

Georges Sebbag a raison d'affirmer que « la sexualité est omniprésente chez Nelly Kaplan. Pourtant il ne faudrait pas en faire la clé passe-partout de l'œuvre²²³ ». En effet, l'auteure-artiste récupère le projet de l'« émancipation féminine²²⁴ » et l'envisage comme une porte d'entrée pour présenter un « plan d'ensemble, véritable programme de transformation du monde²²⁵ ». Dans ses écrits et ses films, la liberté des personnages s'exprime à travers une sexualité débridée mais également grâce à la révolte politique, au rire et à la liberté de mouvement. L'humour, la piraterie et l'androgynie constituent ainsi des stratégies d'écriture utilisées par l'auteure-cinéaste afin d'ébranler les fondements de la société chrétienne traditionnelle. Le parcours hors-normes des personnages féminins (nomades) et leur émancipation permet à Kaplan de bouleverser les conventions et de proposer une nouvelle façon de vivre, une existence basée sur l'expression libre des désirs et pulsions individuelles, sans égard au genre, au sexe ou à la nature de celui qui les exprime. Dans ce nouvel ordre social, les catégories réductrices de la « femme féminine » et de l'« homme masculin » sont remplacées par le concept de l'hybride (désir d'abolir la différence des sexes, ou de faire cohabiter les deux sexes dans un corps unique). En effet, les androgynes valorisés par Nelly Kaplan ne se définissent pas par leur orientation sexuelle ou par leur sexe biologique, mais plutôt par leurs désirs. En ce sens, l'œuvre kaplanienne est à la fois dystopique et utopique : dystopique lorsque l'auteure-cinéaste présente un monde futur misandre où le militantisme féminin aurait simplement renversé les postures féminines et masculines – monde finalement tout aussi

²²³ Georges Sebbag, « Nelly Kaplan, la page, le drap et l'écran », *loc. cit.*, p. 106.

²²⁴ Stella Béhar, « Belen : gourme et gourmandises (*Mémoires d'une liseuse de draps* ou le néo-surréalisme des années soixante-dix chez Nelly Kaplan) », *loc. cit.*, p. 5.

²²⁵ *Ibid.*, p. 5.

néfaste que la société misogyne de l'époque. Utopique, puisque Kaplan cherche finalement à repenser les règles sociales afin que tous puissent vivre sans être enfermés dans des normes restrictives basées sur le sexe biologique et l'appartenance à un milieu social.

Un certain nombre d'idées abordées dans les œuvres du corpus paraissent encore d'actualité aujourd'hui, ce qui revient à dire que l'avant-garde ne finit pas toujours par être dépassée. Nelly Kaplan nous exhorte à envisager différemment ce qui nous entoure et à regarder au-delà des frontières que l'histoire culturelle, la psychanalyse et la société nous imposent. Bien avant que les questions de l'identité sexuée et sexuelle aient été théorisées, les héroïnes kaplaniennes montrent la voie vers un monde où la liberté (individuelle et sexuelle) et la tolérance vis-à-vis l'Autre constituent le point d'ancrage de la société.

Bibliographie

A. ŒUVRES À L'ÉTUDE

1. CORPUS PRIMAIRE

KAPLAN, Nelly (Réalisateur), Makovski, Claude (Producteur) et Kaplan, Nelly & Makovski, Claude (Scénaristes). (1969). *La Fiancée du pirate* [Comédie dramatique]. France : Cythère Films.

KAPLAN, Nelly, *Le Réservoir des sens*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1988 [1966], 163 p.

KAPLAN, Nelly, *Un manteau de fou rire*, Paris, Éditions de la Différence, 1998 [1974], 223 p.

2. CORPUS SECONDAIRE

KAPLAN, Nelly. *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*, Paris, Caractères, 1955, 31 p.

B. SUR LE CORPUS À L'ÉTUDE

1. ENTREVUES AVEC NELLY KAPLAN

« Nelly Kaplan : "jongler avec la lumière et avec le Verbe" », *Magazine littéraire*, n° 354, mai 1997, p. 38-39.

« Dossier 2 / Entretien avec Nelly Kaplan », entretiens avec François Martinet, *Les Cahiers Philippe Soupault*, n° 3, 2000, p. 35-123.

« Entretien avec Nelly Kaplan, suivi des textes inédits », *Histoires littéraires*, vol. 10, n° 40, 2009, p. 108-125.

2. SUR L'ŒUVRE DE NELLY KAPLAN

ANTLE, Martine, « Dedans et dehors : Le cas de Nelly Kaplan et d'Abel Gance », *Mélusine*, n° 23, 2003, p. 87-95.

BÉHAR, Stella, « Belen : gourme et gourmandises (*Mémoires d'une liseuse de draps* ou le néo-surréalisme des années soixante-dix chez Nelly Kaplan) », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 50, n° 1, 1996, p. 3-15.

BÉHAR, Stella, « Bélen : plaidoyer pour une aphrodite désenchaînée », *Mélusine*, n° 12, 1991, p. 229-236.

CALLE-GRUBER, Mireille, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique ? », Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 161-172.

COLAUX, Denys-Louis, *Nelly Kaplan, portrait d'une flibustière*, Paris, Dreamland, 2002, 159 p.

OBERHUBER, Andrea, « Configurations « autographiques » dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », dans *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 373-387.

RISTERUCCI, Pascale et Mireille CALLE-GRUBER, *Nelly Kaplan : le verbe et la lumière*, Paris, L'Harmattan, 2004, 215 p.

SABOURIN, Geneviève, *Ce ne sont que des corps suivi de L'idéal de l'androgynie dans Le réservoir des sens de Nelly Kaplan*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014.

SEBBAG, Georges, *Le point sublime : André Breton, Arthur Rimbaud, Nelly Kaplan*, Paris, Place Jean-Michel, 1997, 245 p.

C. CORPUS CRITIQUE

1. ÉTUDES SUR L'HISTOIRE ET L'ESTHÉTIQUE DU SURRÉALISME

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1979, 173 p.

BRETON, André, *Arcane 17*, Paris, J.-J. Pauvert, 1947, 176 p.

BRIDET, Guillaume et Anne TOMICHE (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires Littérature, textes, cultures », 2012, 192 p.

CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967.

CHADWICK, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002, 256 p.

DESNOS, Robert, *Corps et biens*, Gallimard, 1968, version numérique éditée par la bibliothèque normande, 163 p., disponible en ligne : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/desnos_corps_et_biens.pdf (Page consultée le 3 janvier 2017).

DUPLESSIS, Yvonne, *Le surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1950.

JOUBERT, Suzanne, « Célébrées et exclues », *Spirale*, n° 187, 2002, p. 36-37.

OBERHUBER, Andrea, « Fictions dominantes, frictions génériques », dans Andrea OBERHUBER, Alexandra ARVISAIS et Marie-Claude DUGAS (dir.), *Fictions modernistes du féminin-masculin : 1900-1940*, coll. « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 29-48.

PARRET, Herman, « Le corps selon Duchamp », *Protée*, vol. 28, n° 3, 2000, p. 88-100, disponible en ligne : <http://www.erudit.org/revue/pr/2000/v28/n3/030608ar.pdf> (Page consultée le 3 janvier 2017).

SULEIMAN, Susan Rubin, « Surrealist Black Humour », *Papers of Surrealism*, 2003, p. 1-11, disponible en ligne : http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/acrobat_files/Suleiman.pdf (Page consultée le 3 janvier 2017).

2. SUR LA CORPORÉITÉ ET LE *GENRE*

ARVISAIS, Alexandra, « Le masque et la mascarade au féminin », *Spirale : arts – lettres – sciences humaines*, n° 240, 2012, p. 59.

BEAULIEU, Jean-Philippe et Andrea OBERHUBER (dir.), *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « l'école du genre », 2011, 284 p.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2010, 283 p.

CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO, *Histoire du corps : volume 3, Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2011, 552 p.

IRIGUAY, Luce, « Ce sexe qui n'en est pas un », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 5, n° 1, 1974, p. 54-58.

FABRE, Daniel, « L'androgynisme fécond ou les quatre conversions de l'écrivain », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 11, 2000, disponible en ligne : <https://clio.revues.org/214> (Page consultée le 3 janvier 2017).

GUILLAUME, Marc et Marie PERENI, *La question du genre : sexe, pouvoir, puissance*, Paris, Michel de Maule, 2011, 93 p.

HARAWAY, Donna, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle », *Manifeste cyborg et autres essais : sciences – fictions – féminismes*, Paris, 2007, 333 p.

KOSOFKY-SEDGWICK, Ève, *Épistémologie du placard*, Paris, Amsterdam, 2008, 257 p.

REID, Martine, « En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 21-30.

RIVIÈRE, Joan, « La féminité en tant que mascarade », trad.fr. dans *Féminité mascarade*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 197-213.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, « Genre et politique : Les années 1968 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 75, 2002, p. 133-143.

3. SUR LA SEXUALITÉ ET L'ÉROTISME

BRIKI, Malick, *Psychiatrie et homosexualité : Lectures médicales et juridiques de l'homosexualité dans les sociétés occidentales de 1850 à nos jours*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Thesis », 2009, 232 p.

« Éros, c'est la vie ! », *Mélusine*, n° 35, 2015, 324 p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994, 248 p.

FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, 159 p.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1923, 189 p.

FREUD, Sigmund, « Pulsions et destin des pulsions », *Métapsychologie*, Flammarion, 2012 [1915], 331 p.

LAVIGNE, Julie, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Remue-Ménage, 2014, 234 p.

MILLS, John, « Clarifications on *Trieb* : Freud's Theory of Motivation Reinstated », *Psychoanalytic Psychology*, vol. 21, n° 4, 2004, p. 673-677.

PLATON, *Le Banquet*, Anjou, CEC, coll. « Philosophies vivantes », 1998, 137 p.

4. SUR L'HUMOUR ET L'IRONIE

ARON, Paul (dir.), *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes : neuf études*, Québec, Nota bene, 2004, 250 p.

BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1940, 359 p.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 2001, 159 p.

JOUBERT, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, Montréal, L'Hexagone, 1998.

VOLDENG, Evelyn, « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982, p. 523-530.

5. SUR LA PIRATERIE ET LA LIBERTÉ

DESCHAMPS, Hubert, *Pirates et flibustiers*, Vendôme, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1952, 128 p.

EXQUEMELIN, Alexandre-Olivier, *Histoire des aventuriers flibustiers*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, 595 p.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 88 p.

GROTIUS, Hugo, *De la liberté des mers*, Paris, 1845, trad.fr. disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55486122/f83.image.r=GROTIUS.langFR> (Page consultée le 3 janvier 2017).

HOBBS, Thomas, *Léviathan : Traité de la matière, de la forme et du pouvoir ecclésiastique et civil*, 1651, disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/hobbes_thomas/leviathan/leviathan.html (Page consultée le 3 janvier 2017).

6. DIVERS

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, 895 p.

FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, coll. « Classiques des sciences sociales. Les auteurs classiques », 2002 [1901], disponible en ligne :

http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/psychopathologie_vie_quotid/Psychopahtologie.pdf (Page consultée le 3 janvier 2017).

MEUSY, Jean-Jacques, « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », *1895*, n° 31, 2000, p. 153-211.

MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Paris, Dentu, coll. « Hetzel », 1862, 502 p.

Annexe 1 : *Le Passage de la Vierge à la Mariée*



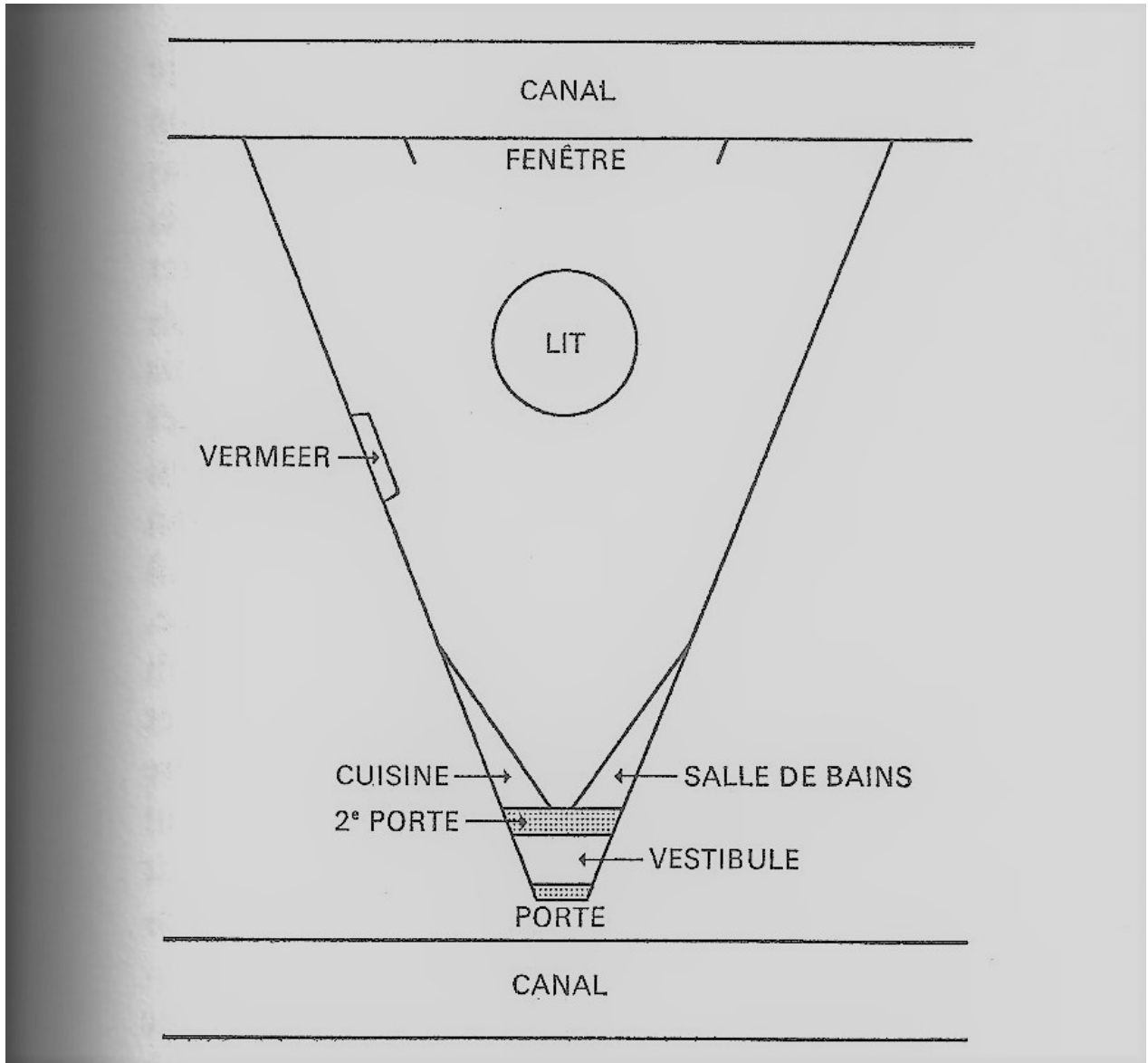
Marcel Duchamp, *Le Passage de la Vierge à la Mariée*, 1912, huile sur toile, New York, Museum of Modern Art

Annexe 2 : *Étant donnés* : 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage



Marcel Duchamp, *Étant donnés* : 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage, 1946, Assemblage mixte (briques, bois, cuir tendu sur une armature de métal, velours, brindilles, aluminium, fer, verre, plexiglas, linoléum, coton, lampes électriques, lampe à gaz), Philadelphie, Museum of Art.

Annexe 3 : Dessin de la chambre triangulaire où Belen perd sa virginité.
(MFR, 105)



Annexe 4 : Chanson « Moi, je m'balance » de Barbara



Moi_je_me_balance
_Barbara-xaum2j_co