

**Voix plurielles**  
**Volume 4, Numéro 2 : septembre 2007**

**Joëlle Papillon**

**Regards croisés *derrière la porte* : hybridité  
dans la nouvelle érotique d'Alina Reyes**

Citation MLA : Papillon, Joëlle. « Regards croisés derrière la porte : hybridité dans la nouvelle érotique d'Alina Reyes ». *Voix plurielles* 4.2 (septembre 2007).

# Regards croisés *derrière la porte* : hybridité dans la nouvelle érotique d'Alina Reyes

Joëlle Papillon  
Université de Toronto

Mai 2007

---

*Alors, si tu le veux bien, jouons. Car le seul guide pour se perdre en ce royaume, c'est le jeu, avec ses plaisirs et ses risques. À l'entrée de la caverne tu choisiras un fil, puis, d'aventure en aventure, d'autres encore, qui te conduiront à travers le dédale selon les lois incertaines de ton désir et du hasard. À toi d'entrer dans le labyrinthe, d'y choisir les portes que tu voudras ouvrir, afin de tracer toi-même ton chemin, ton livre, ton destin. (Reyes<sup>1</sup>, héros et héroïne : 1-2)*

C'est avec cette invite, proposée au lecteur et à la lectrice, que s'ouvre le curieux *Derrière la porte* d'Alina Reyes, paru en 1994 chez Robert Laffont, un livre hybride et difficilement classable dans un genre fixe. Reyes, déjà reconnue pour son premier roman de 1988, le troublant *Le Boucher*, emprunte ici une forme développée par la littérature populaire pour adolescents, soit l'aventure dont on est le héros, dans laquelle chaque épisode ouvre à diverses possibilités de suite (présentées sous la forme de « portes » à choisir puis à ouvrir) déterminées par le lecteur ou la lectrice. Ces épisodes utilisent le terme « aventure » pleinement, puisqu'ils consistent à la fois en le récit de péripéties sur le chemin de la quête du héros et de l'héroïne, et aussi en le récit de rencontres sexuelles. En récupérant et en pervertissant cette forme des aventures dont on est le héros, Reyes crée un choc entre enfance et érotisme, liant deux termes qui forment un tabou très fort, et qui se résume bien dans le mot-valise « ludibrique » proposé par Jean Alter<sup>2</sup>. Reyes confronte également fantasmes masculins et fantasmes féminins par la scission du livre en deux parties autonomes : une aventure dont on est le héros (hétérosexuel), et une aventure dont on est l'héroïne (bisexuelle).

Ma lecture de *Derrière la porte* s'appuie sur les trois axes des théories de la nouvelle, du pornographique et du ludique, qui se conjuguent dans une entreprise de brouillage du statut générique de l'œuvre, pour la faire basculer dans l'entre-deux. Chacune des deux sections du livre est composée d'une introduction et de quarante portes, qui se répartissent les deux cent vingt pages de chaque section. Il s'agit donc d'un livre plutôt volumineux, particulièrement en regard des autres textes de Reyes qui se tiennent généralement autour des cent pages. Le paratexte demeure flou quant à une revendication générique quelconque, et l'on peut imaginer qu'au moins deux lectures du texte soient possibles : a) en roman, si l'on suit le chemin aléatoire des portes proposé initialement par la narratrice, ce qui en ferait un roman fragmenté, ouvert,

mouvant, et potentiellement différent pour chacun des lecteurs ou des lectrices, ou encore b) en nouvelles, si l'on refuse l'invite au jeu des portes et si l'on lit le texte de façon linéaire, voire interrompue. Bien que chacune de ces avenues soit également envisageable, la seconde est la seule qui donne accès au texte en entier, puisqu'en choisissant d'ouvrir une porte, on en laisse nécessairement au moins une de côté.

Dans son article « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinuée dans l'écriture nouvelle »<sup>3</sup>, André Carpentier identifie deux types de recueils de nouvelles, soit l'hétérogène et l'homogène : « dans le cas du recueil tendant à l'homogénéité, chaque nouvelle est conçue de façon à s'intégrer à un tout harmonieux. Ces nouvelles entrent donc dans une séquence impliquant un principe de cohérence » (Carpentier : 37). J'appliquerai cette lecture à *Derrière la porte*, puisque le livre de Reyes s'organise comme une série de nouvelles pornographiques, liées entre elles par un fil conducteur mince mais constant, soit un personnage récurrent et une quête. L'on pourrait d'ailleurs imaginer que chacune de ces portes à ouvrir puisse faire l'objet d'une publication autonome, la plupart d'entre elles ne renvoyant qu'anecdotiquement au reste du livre. De plus, les nouvelles partagent un cadre semblable qui participe à l'impression de redondance de l'œuvre, toutes commençant par l'arrivée du héros ou de l'héroïne dans une nouvelle salle pour y découvrir un homme et/ou une femme prêts à satisfaire ses désirs, et toutes se terminant par le départ du héros ou de l'héroïne après une aventure sexuelle, pour regagner le couloir et choisir une nouvelle porte à ouvrir. Chacune des nouvelles est doublement intitulée par un numéro de porte et une brève description de ce que (ou de qui) l'on retrouvera derrière.

Je me propose d'utiliser l'exemple de deux nouvelles (l'une de la section féminine et l'autre de la section masculine) de *Derrière la porte* pour étudier la prise de parole contemporaine au féminin sur le pornographique. L'hybridité générique du texte se répercute dans une hybridité des nouvelles elles-mêmes, qui se construit à la fois par la reprise des codes de l'érotique et du pornographique et de leurs stratégies discursives, mais aussi par leur remise en question qui passe par le ludique et la dysphorie. Dans le seul article critique à ce jour publié sur *Derrière la porte*, Danielle Raquidel<sup>4</sup> remarque que « Tous les clichés classiques de la pornographie [y] sont exploités en série, systématiquement, dans un jeu érotique outré » (Raquidel : 54). Effectivement, tous les codes du pornographique se donnent à voir aisément dans le texte : les corps sont beaux, jeunes, en santé, nombreux, ouverts, disponibles et perpétuellement excités ; les risques de maladies ou de grossesses ne sont pas évoqués, non plus qu'un refus possible des partenaires à participer à la rencontre sexuelle. Aussi, les partenaires se fondent dans une indifférenciation qui les réduit à un type, voire à un stéréotype pornographique (« la veuve », « les pompiers », etc.). Enfin, les procédés rhétoriques privilégiés par Reyes correspondent à ceux de la plupart des textes et des films pornographiques, soit la synecdoque pour résumer l'individu à son sexe et ses organes, la métaphore suggestive et l'hyperbole de la performance.

J'ai sélectionné deux nouvelles qui se posent en miroir l'une de l'autre, où le héros et l'héroïne se croisent. Celle de la section masculine se nomme « Au feu » et s'étend sur quatre pages, alors que celle de la section féminine qui lui répond s'intitule simplement « Les pompiers » et occupe cinq pages. Toutes deux relatent la même aventure, du point de vue soit du héros ou de l'héroïne. Elles se résument brièvement ainsi : le héros entre dans une pièce où plusieurs hommes sont en train de revêtir un uniforme de pompiers, ce qu'il fera à son tour, en vue d'aller rejoindre deux femmes dans un boudoir, dont l'une est l'héroïne. Les pompiers se divisent en

deux files, patientant pour aller faire l'amour à l'une des deux femmes, sous l'œil impatient des autres pompiers. Le héros se retrouve dans la « mauvaise » file, puisqu'il doit satisfaire l'autre femme, alors qu'il désire l'héroïne.

Les principaux clichés pornographiques sont au rendez-vous, d'abord dans la figure même du pompier, souvent convoquée par les textes pornographiques, puisqu'elle évoque à la fois détresse féminine et héroïsme en uniforme. Dans l'excellent *Dictionnaire de la pornographie* dirigé par Philippe Di Folco, Philippe Liotard<sup>5</sup> explique dans l'entrée « Jeux » que : « Pour camper les personnages du jeu, deux figures suffisent : celles de la salope et de l'étalon. Les rôles sont définis précisément et selon un déroulement immuable : l'homme (ou les hommes) rencontrera la femme (les femmes) insatiable(s) qu'il satisfera, remplira et recouvrira de son sperme » (Liotard, jeux : 251). Cette observation se vérifie, salle après salle, dans *Derrière la porte*, et encore une fois dans cette scène, où une série de pompiers-étalons<sup>6</sup> ont pour mission « d'éteindre les feux de ces dames » (Reyes, héros : 66). Ces dernières portent évidemment un uniforme beaucoup plus minimaliste que celui de leurs amants éclair : « Elles étaient toutes les deux parées de sous-vêtements entièrement rouges, bas, porte-jarretelles, culotte et soutien-gorge. Leurs escarpins étaient rouges, elles avaient du rouge aux ongles, aux lèvres et aux joues, et on peut dire qu'en nous voyant arriver leurs regards étaient de braise » (Reyes, héros : 66). Voici donc nos étalons et nos salopes joliment campés, tout de suite reconnaissables dans leur rôle stéréotypé, et ainsi indicateurs du déroulement inévitable des événements. Dans une autre entrée au *Dictionnaire de la pornographie*, celle de la « Rhétorique du corps »<sup>7</sup>, Philippe Liotard précise davantage les caractéristiques de la salope : « c'est à la fois une attitude d'attente et d'offrande du corps, une tenue exagérant les critères de l'érotisme, une lubricité inscrite dans le regard et sur le visage, une lascivité exagérant les courbes du corps, une insatiabilité, enfin, qui invite à la pluralité des partenaires ou à la multiplicité des orgasmes » (Liotard, rhétorique : 414). Les codes du pornographique sont, on le voit, scrupuleusement observés par Reyes dans ces deux nouvelles, au niveau de la construction des personnages.

Cela est renforcé par l'emploi de figures de rhétorique classiques dans l'écriture du pornographique, telles les synecdoques, les métaphores et les hyperboles. Les synecdoques opèrent un glissement entre les personnages et leurs attributs sexuels, c'est-à-dire soit des parties de leur corps (seins, fesses, sexes) ou certains de leurs accessoires, connotés érotiquement (uniformes, casques, lingerie, talons). À cela se joignent nombre de métaphores, par exemple, dans la bouche de l'héroïne qui commente : « chacun polissait sa lance à incendie pour nous la présenter dans le meilleur état » (Reyes, héroïne : 44), où évidemment la lance à incendie est mise à la place du sexe, et le polissage remplace la masturbation. Pour exprimer son plaisir, l'héroïne a également recours à l'hyperbole à maintes reprises, du type : « J'entraî dans une série d'orgasmes ininterrompus, qui finirent par me faire tourner la tête, au point que je craignis de m'évanouir » (Reyes, héroïne : 44). La rhétorique est donc mise au service de la pornographie, de l'écriture du désir et du plaisir.

Mais, et là réside à mon sens l'hybridité la plus saillante de *Derrière la porte*, ce désir et ce plaisir sont minés, vidés du dedans par l'irruption du ludique dans le texte, qui ouvre la porte au ridicule, à l'ironie comme à la parodie. Dans sa participation à un numéro de *L'esprit créateur* sur le ludique en littérature, Jean Alter propose la notion de « ludibrique », formée par l'étreinte du ludique et du lubrique. Ce terme est appliqué à une pornographie joueuse dont la « fonction première [de] stimulation sexuelle s'étiolé entre les lieux luxuriants de séduction littéraire : jeux

langagiers, philosophie, combat des sexes » (Alter : 7). Alter identifie deux règles dont joue le ludibrique :

[...] on fait comme au théâtre. Pour la mise en scène, des accessoires pour obsédés : cravaches et cordelettes ; phallus végétaux, éléphantins, mécaniques ; jarretières, guêpières, corselets, toute une lingerie spéciale ; caméras. Et, comme à la commedia, certains personnages faciles à reconnaître : les étalons et les salopes, puis ceux qui brisent des tabous : frère et sœur, mère et fils, père et fille pour l'inceste ; vieillards lubriques pour le troisième âge en goguette ; Africains des deux sexes pour l'union avec "l'autre", la race ou la culture qu'on exclut mais désire (Alter : 10).

Il est intéressant de noter que la terminologie de la salope et de l'étalon revient ici, quinze ans avant la publication du *Dictionnaire de la pornographie*.

D'ailleurs, tous les personnages « classiques » identifiés par Alter se retrouvent chez Reyes au fil des portes, mélangés avec des personnages un peu plus curieux qui font écho à des contes de fées (La Belle au bois dormant, Barbe-bleue) ou à la culture populaire (Batman, le Marsupilami). Certaines de ces nouvelles sont si outrées qu'elles tombent dans le ridicule, et passent résolument à côté de l'excitation. Je pense, par exemple à la nouvelle intitulée « Aventure à Gotham City », où, l'on s'en doute, l'héroïne est sauvée de justesse par Batman. Après qu'il l'ait emmenée dans son repaire, elle lui fait des avances, et elle lui fera l'amour en position de chauve-souris, soit pendu par les pieds au-dessus du vide. De plus, l'aventure est décrite en pastichant les néologismes de Batman, c'est-à-dire en ajoutant le préfixe « bat » devant tous les noms qui se réfèrent au héros, ce qui donne les loufoques « batbosse », « batzob » et « batcream » (Reyes, héroïne : 155-6). Impossible, ainsi, de garder son sérieux.

Mais pour en revenir à nos pompiers, le même phénomène de décrochage s'observe ici, bien que de façon moins spectaculaire. En premier lieu, le champ lexical du feu -- et, par extension, de la couleur rouge -- est utilisé sans aucune subtilité pour décrire le désir et l'excitation des personnages, suivant l'un des lieux communs les plus plats. Cette dissémination de l'incendie dans le texte suscite des jeux de mots lubriques mais décidément clichés, du type : « Où y a-t-il le feu ? Aux fesses » (Reyes, héros : 65). En second lieu, une esthétique de la surenchère se met en place, par laquelle l'hyperbole constitutive de la pornographie est si accentuée qu'elle bascule dans la démesure et dans l'absurde. Par exemple, l'insatiabilité, de mise, on l'a vu, pour la salope, est ici exagérée au point que le texte indique que les deux femmes se partagent bien une cinquantaine d'hommes dans cette salle. L'héroïne commente : « Je consummai [qui résonne bien sûr avec « consumer »] les quatre ou cinq premiers hommes avec le même empressement excessif, mais c'est le temps qu'il me fallut pour commencer à calmer un peu la flamme que tous ces mâles avaient allumée en moi » (Reyes, héroïne : 44-5). Si les rôles respectifs de la salope et de l'étalon sont toujours respectés, l'on remarque que l'étalon, dans ce cas, doit être secouru par le grand nombre pour tenter d'assouvir la salope. Ce jeu de la surenchère, du décrochage par le trop, est récurrent dans l'univers de Reyes, et l'on en reconnaît des échos à la fois dans la carnalité tout à fait saignante du *Boucher* ou dans les horreurs scatologiques de *Poupée, anale*

*nationale*, où le personnage éponyme suce les intestins de son mari après l'avoir éventré. L'excès, aussi bien dans l'extase que dans le dégoût, apparaît donc intimement lié chez Reyes à la sexualité et au désir.

Autre élément qui vient briser l'élan pornographique, une certaine dysphorie s'installe dans plusieurs nouvelles, dont celles des pompiers. De fait, le héros et l'héroïne éprouvent « tristesse », « dépit » et « jalousie » (Reyes, héroïne : 45) à se frôler sans pouvoir aller au bout de leur rencontre, et à, de plus, devoir observer l'autre faire l'amour sous ses yeux : « je voulais marcher un peu pour me changer les idées. Mais, en marchant, je pensais. Et quand je pensais, je pensais à cette femme que je n'avais pas eue, je pensais qu'elle venait de se payer au moins une vingtaine de pompiers, et cela ne m'était pas agréable » (Reyes, héros : 68). C'est donc dans un sentiment très grand de frustration et d'inassouvissement qu'ils repartent chacun de leur côté ouvrir de nouvelles portes pour tenter, à nouveau, un rapprochement. Nous sommes loin, ici, du climat utopique généralement présent dans les textes pornographiques, où le héros (ou l'héroïne) trouve satisfaction, jouissance après jouissance, chacune présentée comme l'expérience ultime, l'accès au bonheur, ou du moins à une paix momentanée.

La grande ironie de cette rencontre manquée narrée, dans ce couple de nouvelles des pompiers, est que le fil conducteur de l'ensemble des nouvelles est la quête du héros et de l'héroïne. Malgré les apparences, cette quête ne consiste pas en l'accumulation du plus grand nombre de rencontres sexuelles ou même de la plus grande variété de ces rencontres, mais bien en une seule rencontre, celle de la Femme et de l'Homme, le F et le H majuscules les singularisant dans la masse des partenaires. Le problème qui se pose aux personnages est celui de la reconnaissance et de la certitude, puisqu'ils se frôlent à plusieurs reprises, en se disant que peut-être, mais en ne pouvant décider si, vraiment, c'est celui-là, celle-là, le bon, la bonne. Quand arrêter la course, et comment faire le geste qu'il faudrait pour se rapprocher de l'objet aimé ?

*Derrière la porte* est donc paradoxalement une histoire d'amour qui, quatre fois sur cinq -- puisqu'il y a cinq fins possibles aux aventures, du côté masculin autant que du côté féminin -- finit mal, dans l'abandon, la solitude, la folie et la mort. Et même lorsqu'elle finit « bien », que les amants se retrouvent, se reconnaissent et s'aiment jusqu'à la mort, le ton employé est si ironique, que l'on ne peut que douter de la sincérité de la voix narrative. Se moque-t-elle jusqu'à la fin ? Dans la quarantième porte, à leur sortie du dédale de portes et de corridors hantés, les amants se manquent deux fois : ils ne se reconnaissent pas, bien que s'attendant côte à côte. Lorsqu'ils sont enfin réunis, ils passent une nuit d'amour intense, puis :

Le lendemain matin, nous nous sommes quittés très tendrement, en échangeant nos numéros de téléphone. Et nous sommes partis, chacun de notre côté, chacun dans notre vie. Le soir même, j'ai voulu l'appeler. J'ai cherché partout, mais j'ai dû me rendre à l'évidence : j'avais perdu son numéro. Je n'avais aucun moyen de le retrouver, puisque je ne connaissais même pas son nom. J'ai attendu son appel. Pendant un an, j'ai mal vécu. J'avais l'impression qu'on m'avait arraché quelque chose et qu'on m'avait laissé le ventre ouvert. J'ignorais qu'il avait aussi perdu mon numéro de téléphone. Et pourtant j'avais l'impression qu'il

souffrait, lui aussi. Je savais bien que nous étions liés l'un à l'autre, et j'avais mal pour lui comme pour moi, parce qu'il était séparé de moi (Reyes, héroïne : 213).

Ce qui, par son sentimentalisme cliché venant après deux cent pages de pornographie, laisse le lecteur ou la lectrice pantois : la narratrice est-elle sincère ou se joue-t-elle encore de nous, dans une dernière pirouette ?

La réécriture parodique de contes populaires et des clichés recyclés par la littérature pornographique participe d'une interrogation sur les fantasmes véhiculés par notre culture : qui désire-t-on, et pourquoi ? En explorant divers possibles au fil de ses quatre-vingt portes, *Derrière la porte* déploie un éventail de fantasmes supposément typiquement masculins ou féminins. Dans son entrée « Jeux », le *Dictionnaire de la pornographie* propose d'ailleurs que :

La pornographie étant elle-même une production culturellement située, elle représente des manières de jouer du corps à des fins sexuelles permettant de partager collectivement des émotions et des fantasmes. Car les jeux érotiques qu'elle figure impliquent une vision du monde qui se construit sur la base des imaginaires sociaux partagés vis-à-vis du sexe, de ses pratiques et des acteurs autorisés à s'y livrer (Liotard, jeux : 250).

Mais, dans *Derrière la porte*, le traitement de ces fantasmes se fait parfois si ironique ou parodique qu'ils se trouvent mis à distance et déconstruits plutôt que vécus.

Cette création tout à fait hybride d'Alina Reyes se positionne donc résolument dans l'entre-deux, entre roman et recueil de nouvelles, entre excitation pornographique et remise en question du pornographique. Cette hybridité est construite par une adoption, en apparence, des codes du pornographique, tout en se glissant en porte-à-faux face au genre pornographique en y inscrivant le ludique et la dysphorie. Si, comme l'avance Danielle Raquidel, chez Reyes « l'amour physique est une fin, dans les deux sens du mot, un but et quelque chose de terminal » (Raquidel : 55), l'on peut se demander ce qui reste, une fois que ce but, cette fin est atteinte. Et à ce sujet, une lecture de *Derrière la porte* peut se révéler assez sombre car après la rencontre sexuelle ne s'y retrouvent que d'autres couloirs, menant vers d'autres portes, qui ouvrent vers d'autres rencontres sexuelles, et ainsi de suite presque à l'infini, dans une sensation de vertige croissant. Dans cette optique, le texte de Reyes me semble appeler une seule catégorisation générique, celle du labyrinthe<sup>8</sup>, où nous attend une mort presque inévitable, par inanition ou par dévoration.

## Bibliographie

### Œuvres étudiées :

- Reyes, Alina. *Le Boucher*. Paris, Seuil, 1988.  
 Reyes, Alina. *Derrière la porte*. Paris, Pocket, 1996 [1994].  
 Reyes, Alina. *Poupée, anale nationale*. Paris, Zulma, 1998.

**Ouvrages consultés :**

- Alter, Jean. « Du Ludibrique », *L'esprit créateur*, vol. 31, no 4, hiver 1991, 6-11.
- Carpentier, André. « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinuée dans l'écriture nouvelle », dans Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*. Montréal et Toronto, XYZ et GREF, 1993, 35-48.
- Liotard, Philippe. « Jeux », dans Philippe Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005, 250-252.
- Liotard, Philippe. « Rhétorique du corps », dans Philippe Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005, 414-416.
- Raquidel, Danielle. « Labyrinthe obsessionnel du 'ludibrique' dans *Derrière la porte* d'Alina Reyes », *Neophilologus*, vol. 83, no 1, hiver 1999, 51-58.

<sup>1</sup> Alina Reyes. *Derrière la porte*. Paris, Pocket, 1996 [1994].

<sup>2</sup> Jean Alter. « Du Ludibrique », dans *L'esprit créateur*, vol. 31, no 4, hiver 1991, 6-11.

<sup>3</sup> André Carpentier. « Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinuée dans l'écriture nouvelle », dans Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.). *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*. Montréal et Toronto, XYZ et GREF, 1993, 35-48.

<sup>4</sup> Danielle Raquidel. « Labyrinthe obsessionnel du 'ludibrique' dans *Derrière la porte* d'Alina Reyes », dans *Neophilologus*, vol. 83, no 1, hiver 1999, 51-58.

<sup>5</sup> Philippe Liotard. « Jeux », dans Philippe Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005, 250-252.

<sup>6</sup> Ceux-ci sont décrits comme suit par la narratrice, amateur à la fois d'héroïsme et du héros lui-même: « L'uniforme mettait merveilleusement en valeur leur puissance, leurs casques étincelaient, leur maintien, leurs épaules et leur torse vous aiguillonnaient d'une irrésistible envie de vous jeter contre eux » (Reyes, héroïne : 43).

<sup>7</sup> Philippe Liotard. « Rhétorique du corps », dans Philippe Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005, 414-416.

<sup>8</sup> Cette image du labyrinthe nous a d'abord été suggérée par le titre de l'article de Raquidel qui, pourtant, s'abstient d'explorer ses possibilités. Le rapprochement métaphorique du texte de Reyes avec le labyrinthe ou le dédale est proposé par l'auteur dans l'avant-propos cité au début de notre article, ainsi que par l'éditeur en quatrième de couverture : « Un homme et une femme, l'un après l'autre, entrent, par le simulacre d'un petit cirque, dans le royaume d'Éros : un labyrinthe de couloirs sombres ».