



**HAL**  
open science

“ “Patty Diphusa” de Pedro Almodóvar ou la poétique  
de l’explicite ”

Guerry François-Xavier

► **To cite this version:**

Guerry François-Xavier. “ “Patty Diphusa” de Pedro Almodóvar ou la poétique de l’explicite ”. *Crisol* Série numérique, 2022, hors-série (mélanges 2022), p. 1-48. hal-03970797

**HAL Id: hal-03970797**

**<https://hal.science/hal-03970797>**

Submitted on 17 Nov 2023

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

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

## ***Patty Diphusa* de Pedro Almodóvar ou la poétique de l'explicite<sup>1</sup>**

FRANÇOIS-XAVIER GUERRY

UNIVERSITÉ BRETAGNE SUD, HCTI

fx.guerry@hotmail.fr

1. *Patty Diphusa*, ce sont douze chroniques parues dans la revue mensuelle *La Luna de Madrid* entre 1983 et 1985, sous le titre « Con Vds : Patti Diphusa<sup>2</sup> », auxquelles s'ajoutent quatre autres publiées dans le supplément du samedi de *El Mundo* dix ans plus tard, qui racontent, à la première personne, les vicissitudes urbaines, et nocturnes pour l'essentiel, du personnage éponyme, star de porno décomplexée qui enchaîne, sur un laps de temps très restreint, les conquêtes sexuelles, sinon amoureuses. Apparue pour la première fois dans un roman-photo de 1982 intitulé « Toda Tuya » (revue *El Víbora*, 33-34), cette actrice de charme qui se consacre incidemment à l'écriture fait figure de personnage almodovarien par excellence : cousine germaine de Pepi et de Kika<sup>3</sup>, de l'aveu même d'Almodóvar, elle

- 1 Cet article est né de notre participation au séminaire virtuel du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines (CRIIA) de l'Université Paris Nanterre le 10 janvier 2022. Que cette note de bas de page soit l'occasion de remercier chaleureusement Caroline Lepage de son invitation, et ceux qui ont pris part à la discussion, nous ont suggéré des pistes de réflexions et ont enrichi ce qui est la version écrite, amplifiée et remaniée de notre intervention.
- 2 L'orthographe définitive du nom de famille du personnage (Patty, avec un y) sonnerait-elle plus anglosaxonne que Patti (avec un i, qui donne l'impression d'être une version castillanisée de l'anglais, quoique Patti Smith et tant d'autres pourraient nous contredire), et s'accorderait-elle donc davantage à la notoriété mondiale dont elle dit être auréolée, et aux références culturelles qui sont les siennes, et dont elle saupoudre ses mémoires (Holly Golightly, Mae West, Linda Hunt, James Coburn, Harry Belafonte, Billie Holiday, notamment) ? À notre connaissance, Almodóvar n'a pas expliqué pourquoi il avait finalement opté pour ce y, pendant naturel de la lettre x qui caractérise Patty, tant par le métier que par les chromosomes. Ce y, attribut masculin, la placerait-elle sous le signe d'une certaine ambiguïté sexuelle, elle qui s'enquiert de son identité (« En primer lugar, me gustaría saber si soy hombre, mujer o travestón », telle est la première question qu'elle pose à son créateur, dans un passage aux accents pirandelliens et unamuniens) (Almodóvar, 2007 ; 88), et passe pour un travesti aux yeux de la mère de Pepón (79-80) ? Nous n'indiquerons désormais, entre parenthèses, que le numéro de la page à laquelle se trouvent les passages de l'œuvre que nous citons tout au long de cet article.
- 3 Cf. Zurián (2009 ; 414-421). Lorsque Patty Diphusa traite Kika de « zorra », le personnage Almodóvar s'insurge : « ¡No hables así de Kika, es hermana gemela

nous fait aussi penser à Marina Osorio, interprétée par Victoria Abril, dans le film *Átame* (1989), vedette du X qui décroche pour la première fois un rôle dans un film plus conventionnel. Ces articles furent réunis dans un volume chez Anagrama, moyennant quelques menus changements : l'ajout d'un titre à chacun des seize chapitres, ici et là quelques points de suture et un nouvel ordonnancement des épisodes pour que l'ensemble ait une unité et que l'objet livre fasse sens<sup>4</sup>. C'est une analyse proprement littéraire et lexicale des scènes à forte teneur érotique que nous voudrions mener, ces rencontres sexuelles fortuites avec des inconnus, qui servent de fil conducteur : le récit de ces dernières, des préliminaires verbaux aux préliminaires tout court et jusqu'au coït à proprement parler, occupe le gros des douze articles datés des années 1980, et encore un écrit en 1993. Ce sont les mémoires (étant donné la portée pour ainsi dire nationale de son propos, nous y reviendrons) d'un personnage itinérant, que l'on accompagne dans ses pérégrinations madrilènes, de discothèques en toilettes publiques (d'où le titre de la traduction française : *Patty Diphusa, la Vénus des lavabos*), du bar à la pharmacie du coin, depuis la Casa de Campo jusqu'à l'habitable d'un taxi conduit par un chauffeur taciturne au faux air de Robert Mitchum, loin du mambo-taxi qui sillonne la capitale dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), quoique le fait que le personnage féminin tombe sur eux à plusieurs reprises, par un invraisemblable hasard, les rapproche<sup>5</sup>. Ce texte s'inscrit dans un genre littéraire, la fiction autobiographique érotico-pornographique féminine, dont les origines remontent au moins au XVIII<sup>e</sup> siècle, depuis les *Mémoires de Fanny Hill, femme de plaisir* de John Cleland (1748), *Infortunes de la vertu* (1787) et *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791) du marquis de Sade, jusqu'à *Las edades de Lulú* d'Almudena Grandes (1989) et *Diario de una ninfómana* de Valérie Tasso (2003), autant de récits à la première personne pris en charge par un personnage qui n'existe pas, ce qui n'exclut pas, cela va sans dire, une dose d'autofiction de la part de l'écrivaine (ou de l'écrivain en l'espèce)<sup>6</sup>. Une pré-

tuya! » (119).

- 4 Sur les modifications qu'a supposées le passage d'un support à l'autre, cf. Mazzocchi (1996 ; 271-273). Nous nous appuyons, dans ce travail, sur l'édition révisée et actualisée de *Patty Diphusa* parue chez Anagrama, et faisons nôtre la division en chapitres qu'elle propose, laquelle diffère quelque peu de l'ordre de parution initial des chroniques.
- 5 À ce propos, cf. Seguin (1996 ; 232). Sur l'importance de certains lieux et situations dans les films d'Almodóvar, dont les bars, les discothèques, les courses en taxi et les ambiances de fêtes, cf. Vidal (1989 ; 353-354, 365-366).
- 6 *Patty Diphusa* qualifie son œuvre d'« *autobiografía* » (39).

cision terminologique s'impose : par érotisme nous entendons ici, de façon large, tout ce qui fait référence à des pratiques sexuelles, de manière explicite ou allusive, et indépendamment de l'effet produit sur le lecteur. « *Mis interpretaciones eróticas* [nous dit Patty Diphusa], según los críticos especializados, están provistas de algo inclasificable » (15). Il va pourtant de soi que l'essentiel des aventures de Patty Diphusa ressort à la catégorie de la pornographie, compte tenu du peu de réserve avec laquelle elles sont racontées et du choix des mots<sup>7</sup>. Ce sont ces mots crus qui sautent d'emblée aux yeux que nous nous proposons d'analyser, ces mots que la critique pointe unanimement du doigt : « *lessico [...] provocatorio* », « *turpiloquio e pornolalia* » (Mazzocchi, 1996 ; 274) ; « *Patty's vocabulary turns around the Francoist lexicon of restraint [...]* » (Pavlović, 2003 ; 94) ; ou, selon les mots d'Almodóvar lui-même, « *free, playful, very politically, incorrect, irrepressible, crude tone of the "Patty Diphusa"* » (2009 ; sans pagination).

2. Si les situations érotiques dans lesquelles se retrouve Patty Diphusa offrent une certaine variété, c'est en raison du profil varié de ses partenaires plus que des pratiques sexuelles auxquelles elle s'adonne à proprement parler<sup>8</sup>. Si elle se qualifie à plusieurs reprises de déesse du sexe et se pique d'être inoubliable à la vie comme au lit, on ne lui connaît aucune spécialité, rien qui ne renvoie à une sexualité aussi unique qu'elle se targue de l'être. Les romans-photos dans lesquels elle s'illustre, « *Cerdas Gemelas* », « *El Beso Negro* », « *Muslos de fuego* », trois titres mentionnés dans ses mémoires, sont des œuvres pleines d'une vitalité rieuse et n'ont pas, à titre de comparaison, la même odeur de soufre que ceux dont Manu, personnage principal du roman *Baise-moi* de Virginie Despentes, est l'héroïne ; des romans-photos qui mettent notamment en scène des pratiques zoophiles<sup>9</sup>.

7 C'est sans hésiter que dans la recension qu'elle écrit, Aitor Yraola qualifie ces écrits d'« *artículos pornográficos* » (1992 ; 114).

8 Patty Diphusa a tour à tour onze partenaires ou *parteners* comme elle les appelle : deux violeurs (chapitre 1), un couple d'homosexuels (chapitres 2-3), le fiancé amnésique de sa rivale Ana Conda (chapitre 5), Juan Félix (chapitre 7), son traducteur, le Niñobien et un autre garçon sans identité (chapitres 9-10), le chauffeur de taxi et son fils qu'il faut déniaiser (chapitre 14).

9 Patty Diphusa évoque les romans-photos « *sucios* » (19) dans lesquels elle excelle et l'aspect « *repugnante* » (25) qu'elle arbore dans l'un d'eux, mais on n'en saura pas plus. Virginie Despentes, elle, n'est pas avare de détails scabreux : « — J'étais sûre de t'avoir déjà vue. Dans un film, avec des chiens [affirme Nadine]./ — Et un cheval, ouais. Oublie pas le cheval, ça serait dommage. Comment ça se fait que tu connais ça ? [demande Manu]/ — Je m'en souviens bien à cause d'une scène avec le paysan. Tu brailles qu'il bande mou et que c'est toujours la même histoire avec ces connards de hardeurs et ils n'ont pas coupé ce passage ». Et Manu d'ajouter : « Celui que t'as vu, c'est un des mieux.

Se fait jour une sorte d'écart entre l'affirmation par Patty Diphusa d'une individualité exacerbée, d'une existence profondément originale, d'une part, et des pratiques sexuelles nous ne dirons pas conventionnelles, mais dont la description n'offre finalement rien que de très banal, d'autre part. La fougue qui est la sienne, la nature insatiable de son désir et l'enchaînement rapide de ses conquêtes font d'elle un personnage hors du commun et une amante atypique, assurément, mais l'évocation de ses exploits sexuels a quelque chose de décevant, d'un point de vue stylistique. Si l'emploi d'un lexique érotique cru, exempt de fioritures, s'accorde volontiers avec ce que l'on peut s'imaginer d'un personnage qui fait profession d'actrice porno, une certaine pauvreté lexicale en la matière s'avère plus étonnante. L'horizon d'attente lexical, nourri dès les premières lignes par le portrait que Patty Diphusa dresse d'elle-même, une présentation à grand renfort de tournures hyperboliques et éclatantes, portée par bonne couche d'*egotrip*, une affirmation tonitruante de ce qu'elle est et, à travers elle, de l'élan vital et culturel des années post-franquistes qu'elle représente, demeure en quelque sorte déçu. Voyons la façon dont elle comparait devant nous :

Soy la actualidad. Quiero decir que me convencí inmediatamente de que lo mejor y más interesante era YO MISMA. Y me encantó que se me ocurriera, porque lo considero un tema no sólo actual sino también bastante original, pues hasta ahora a nadie se le había ocurrido hablar sobre MÍ (17).

3. On peut voir dans ces déclarations une version actualisée et détournée des célèbres propos liminaires de Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions* : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi » (2012 ; 67). L'originalité de sa démarche consistait évidemment non pas à ce que lui, Rousseau, soit le centre du livre, mais à ce qu'un individu (et il se trouve que c'est lui) raconte sa vie à la première personne et fouille pour son lecteur dans les replis de son âme. Patty Diphusa semble prendre la chose au pied de la lettre : « cet homme ce sera moi », cette femme ce sera moi, dit-elle. « Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent » (67), continuait le philosophe. Notre sex-symbol international, c'est ainsi qu'elle se qualifie, clame, elle

Je voulais qu'ils l'appellent "Dog knows best" et ils m'ont envoyée chier » (1999 ; 88-89). Il n'est qu'à comparer les titres des romans-photos chez Almodóvar et le titre de celui que feuillette Manu dans une station-essence (« Viens voir *Anal et Sperme*, la couverture est hyper bien. Style gore ») (93).

aussi, l'originalité non pas de la démarche mais du sujet (« *tema* », en espagnol), et renverse la perspective : c'est la première fois que tient le haut du pavé littéraire non pas une figure haute en couleur, star du porno que l'on n'attend pas forcément sur le terrain littéraire, mais Patty Diphusa elle-même. Le caractère inédit de l'entreprise et les affirmations enjouées qui sont les siennes (« ¡Uf! Es increíble lo creativa que soy [...] », par exemple) (19) font que l'on s'attend à autre chose, lexicalement parlant, des trouvailles à l'image de son exubérance et des prouesses sexuelles dont bruit le tout Madrid (selon ses dires).

4. Or, il n'y a aucune trouvaille de ce point de vue-là. Néologismes, mots-valises, métaphores osées, emprunts à des langues étrangères (exception faite du terme anglais *sucker* qui apparaît à quinze reprises, sans adaptation graphique), rapprochements inattendus, *cheli*<sup>10</sup>, rien de tout cela. Le lexique est dénotatif, celui-là même que l'on retrouve dans les films d'Almodóvar les plus délurés, depuis son premier long métrage non commercialisé *Folle... folle... ifólleme Tim!* (1978)<sup>11</sup>. La dénotation n'exclut pas tout à fait la richesse lexicale et la créativité, même s'il est vrai que ce qu'ambitionne Patty Diphusa, c'est moins une certaine recherche stylistique que la clarté et l'efficacité du message. À l'écrit comme dans la vie, elle n'y va pas par quatre chemins, et dit les choses frontalement, sans ménager les sensibilités ni atténuer ce que le propos pourrait avoir de scandaleux. C'est ainsi que lorsque son amie Addy Possa, sorte de Glenn Milstead à la sauce almodovarienne, explique qu'il n'y a pas assez de réalisatrices en Espagne car c'est un métier des plus prenants, qui ne permet pas à qui l'exerce de soigner son apparence, et que lorsqu'elle réalisera son premier film, elle veillera à ce qu'on la maquille avant que l'on ne maquille ses actrices, Patty Diphusa

10 Patty Diphusa utilise assez peu, du reste, cette « *jerga guerrera, ofensiva/defensiva, creada y utilizada por la generación marginal que se enfrenta a la ciudad adulta y metropolitana desde fuera o desde dentro: rebeldía de clase o rebeldía familiar* » (Umbral, 1983 ; 10). À peine trouve-t-on dans ses mémoires quelques termes référencés par l'auteur de *Las ninfas* dans son *Diccionario cheli*, dont la plupart sont désormais tellement répandus qu'on ne les perçoit plus comme spécifiquement madrilènes ou propres à l'argot d'une certaine jeunesse : *amuermarse/muermo* (55-57), *colocar* (21), *flipar* (19), *marcha* (58), *pico* (21), *yonqui* (56). Aucun ne concerne spécifiquement les réalités charnelles au demeurant, ce qui n'est guère étonnant (« *El cheli [...] es una camaradería, una clave de hombres, y por eso apenas encuentro en él palabras sexuales* ») (Umbral, 1983, 10).

11 Pour un échantillon non exhaustif de ce lexique tiré de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *Laberinto de pasiones*, *Entre tinieblas*, *¿Qué he hecho YO para merecer esto!*, *La ley del deseo*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Átame et Tacones lejanos*, cf. Holguín (1994 ; 91-92).

répond du tac au tac : « Nunca supuse que tu aspecto te preocupara lo más mínimo. De ser así, te habrías suicidado nada más nacer » (50). Il convient évidemment de replacer la chose dans le contexte d'une œuvre de fiction qui ne relève ni de l'essai ni du manifeste, d'une production comique, plus largement, qui tourne tout en dérision<sup>12</sup>, simplifie à l'envi et sciemment ce qui sous-tend certains processus physiques et psychologiques, et traite sur le mode parodique tous ses personnages et ce qu'ils incarnent : c'est avec frivolité et très à la légère qu'elle aborde des questions *touchy* telles que les agressions sexuelles (chapitre 1), l'obésité (chapitre 6) ou le processus de changement de sexe (chapitre 8). Cette ironie mordante n'épargne personne, pas même Patty Diphusa, qui déclare « tengo una imagen abyecta » et apparaît comme une narratrice peu fiable<sup>13</sup>, un personnage que l'*ego* boursoufflé couvre de ridicule. Cet humour corrosif généralisé neutralise en quelque sorte la portée et l'importance des moqueries car il n'y a sous la plume d'Almodóvar aucune cible privilégiée, « *non viene individuato un avversario* » (Mazzocchi, 1996 ; 268) ; ce qui pourrait être considéré tour à tour, chez qui tiendrait un discours argumenté de cet acabit, dénué de l'artifice littéraire et de second degré, comme une promotion de la culture du viol, du *body shaming*, de la grossophobie ou de la transphobie, devient ici exaltation d'une certaine liberté de ton, rire complice, pas agressif pour un sou, provocation et outrance assumées, à ce point cousues de fil blanc et pleines d'une malice inoffensive qu'elles apparaissent comme les marqueurs d'une époque, la fameuse Movida, les signes distinctifs et génériques d'une littérature du trop-plein, de la surenchère et du grotesque. Patty Diphusa est une représentante XXL de cette liberté de mœurs et d'expression, dotée d'une langue déliée dont elle se sert abondamment : en plus d'être massivement dénotatif, de désigner les réalités sexuelles pour ce qu'elles sont, sans voiles métaphoriques, le lexique érotique dont elle use donne dans le registre vulgaire : il est question de *coño* et non de *vagina*, de *puta*, *zorra* et non de *prostituta*, et ainsi de suite. Ce plaisir de la vulgarité

12 Pour Usoz de la Fuente, « [...] *the refusal to take anything too seriously can lead to a trivialization of important problems, as in Patty's account of rape, and to a failure or inability to address specific issues* » (2015 ; 91).

13 Il est difficile de distinguer le vrai du faux avec Patty Diphusa, qui, en sus de faire de l'exagération une ligne de conduite, ment sans vergogne. Elle fait, par exemple, croire au pharmacien Ramón qu'elle est séropositive (104), avant de se dédire (105). Elle affirme « Todo lo que me desconcierta me estimula » (35), puis, deux pages plus loin, « *Odio que me sorprendan* » (37). Et, quant à son rôle d'écrivaine, elle reconnaît que « [...] *cuando una escribe muchas veces te salen cosas ligeramente falsas, eso que los críticos llaman una "creación"* » (21).

que met en exergue Emmanuel Le Vagueresse dans un autre récit de Pedro Almodóvar, à peine antérieur, *Fuego en las entrañas* (1981), transparaît à chaque page de *Patty Diphusa* :

reviennent un certain nombre de mots vulgaires et, eux aussi, très crus qui, de manière diffuse, font entrer le lecteur dans cet infra-monde du porno et des scènes de sexe explicite, par l'emploi d'un champ sémantique qui enserre ce lecteur du début jusqu'à la fin, comme pour lui signifier qu'il se trouve dans une histoire où le sexe est omniprésent, et que l'on en parle sans fard et sans retenue (1981 ; 204).

5. À de rares exceptions près, ce sont des mots explicites dont la signification est celle du dictionnaire, invariablement, hors de tout contexte linguistique et extra-linguistique. La règle selon laquelle l'acception érotique d'un terme ne s'active que portée par un contexte favorable se vérifie assez peu dans le texte qui nous occupe. Si la dénotation pure et le registre de langue familier font toujours leur effet et agissent comme la provocation ultime d'un point de vue lexical (« [...] *il termine colpisce (e vuole colpire)* ») (Mazzocchi, 1996 ; 274), il n'empêche que l'audace est toute limitée car ce sont les mots attendus d'une actrice porno qui écrit ses mémoires. Or, on attend davantage justement, un langage plus fleuri peut-être, de sa part, elle qui attire l'attention de tous, à commencer par Andy Warhol en personne, qui fait le déplacement à Madrid rien que pour faire sa connaissance, nous dit-elle (19). C'est un langage qui épate le bourgeois, que « *deja patidifuso* », comme son nom l'indique, mais qui ne réserve pas véritablement de surprise, et, comme le dit le protagoniste lui-même, le risque encouru est celui de provoquer une certaine lassitude : « *¿hay algo que no resulte aburrido durante media hora seguida?* » (30).

6. On trouvera, en annexe de cet article, un glossaire qui recense alphabétiquement tous les termes et syntagmes érotiques de *Patty Diphusa*, soit au total, quelque cent-trente entrées et près de deux-cent-soixante occurrences<sup>14</sup>. Celui-ci demeure évidemment imparfait : ce sont certaines phrases entières qu'il faudrait référencer telles quelles, des phrases à la dimension narrative marquée que nous avons dû morceler de façon artificielle pour les besoins de la cause, pour faire entrer dans ce glossaire les termes les plus érotiquement signifiants. Un exemple : « *El espacio no nos permitía hacer un sesenta y nueve, que era nuestro impulso natural. Decidimos alternarnos. Primero se arrodilló él. Después de un buen trabajo de lengua levantó*

<sup>14</sup> Beaucoup de ces termes se trouvent déjà dans *Fuego en las entrañas*, dont certains sont épinglés par Le Vagueresse (2004 ; note de bas de page 9, 204).



su linda cabeza y me confesó » (31). Nous avons créé les entrées *hacer un sesenta y nueve*, *arrodillarse* et *trabajo de lengua*. Nous avons écarté les termes dont l'acception érotique n'allait pas absolument de soi, même si, le contexte aidant, l'ambiguïté poignait manifestement. Ce sont des cas marginaux dans ce récit à l'expression massivement dénotative, qui méritent que l'on s'y arrête car ils mettent en évidence la force considérable d'entraînement du contexte érotique, sa capacité d'absorption, pour ne pas dire la contrainte qu'il exerce sur tout ce qui l'entoure. Voyons le passage suivant, tiré du troisième chapitre, dans lequel Patty Diphusa, lorgne irrésistiblement sur un jeune homme, dans une boîte de nuit :

Sólo un chico me hacía TILÍN. No bailaba, pero mientras hablaba con una SUCIA ADOLESCENTE, contoneaba los muslos al ritmo de la música. Me bastó mirarle para adivinar que era un buen BAILARÍN. Cuando estoy SALIDA me vuelvo muy perceptiva (29).

7. Le terme *bailarín*, que nous avons exclu, se teinte presque inévitablement d'une coloration érotique, juxtaposé à l'expression sans équivoque de la part de Patty Diphusa de son excitation (« estoy salida », dit-elle, ce que l'on pourrait traduire, si l'on s'en tient au sens animalier premier de l'expression, par « je suis en chaleur »). Dans la mesure où le jeune homme ne danse pas à strictement parler, mais remue les hanches en cadence, ce qui ne passe pas inaperçu, et qu'il finira par être, deux pages plus avant, l'un des partenaires sexuels de Patty Diphusa, comment ne pas subodorer, dans la phrase « Me bastó mirarle para adivinar que era un buen BAILARÍN », *a posteriori* du moins, quelque sens grivois, percevoir l'intuition qui est la sienne qu'il s'agit d'un partenaire qui donnera pleine satisfaction, d'un bon coup, si l'on nous passe l'expression. La chose est d'autant plus vraie que lorsqu'un tiers interrompt de façon intempestive le rapport sexuel entre les deux personnages, qui se sont transférés du *dancefloor* aux toilettes de la discothèque, voilà que l'on retrouve le qualificatif *bailarín*, qui renvoie tout autant à ses capacités de danseur, c'est entendu, qu'aux mouvements de bassin chaloupés par lesquels il vient de se distinguer : « [...] explicó el Bailarín sacando su rabo de mi coño y guardándose en los pantalones » (33). De même, de façon plus évidente encore, comment ne pas voir, à la fin de ce même épisode, dans l'évocation par Patty Diphusa de son repas du soir, emblématiquement warholien, quelque sous-texte érotique ? « Cuando llegue a casa me haré una sopa Campbell de Rabo de Buey que son muy

confortantes » (34)<sup>15</sup>. Donnons sans les commenter quelques autres exemples de ces termes, qui, considérés à l'aune de l'environnement particulièrement propice qui est le leur, se chargent d'une connotation érotique, plus ou moins patente, comme par imprégnation :

8. ENCANTO. « A pesar de todas las trabas que le puse, Manolo me convenció, a base de encanto personal. Impuso como condición que no desvelara los placeres a los que le sometí para convencerme, ni en qué consistía su encanto personal » (98-99).
  9. ÍNTIMO
    - contacto íntimo. « También estoy en contacto íntimo con ETA a ver si se reconcilian con el Ministerio del Interior » (76).
    - meterse en la intimidad. « El café es una cosa muy íntima y tratar de invitarte es como meterse de rondón en tu intimidad [...] » (57).
  10. PASARSE. « Mujer, todavía estás en edad de pasarte. Tal vez tengas que pagar, pero eso no es un problema, supongo » (79).
  11. PORO – VIBRAR. « [...] cuando una MUJER sabe lo que quiere sólo necesita tener la HABILIDAD de conseguirlo. No hay nada como una mujer VIBRANDO por todos sus POROS de deseo » (37).
  12. À l'exception du substantif *poro*, qui met trop la puce à l'oreille pour qu'on ne le recense pas, nous n'avons pas inclus dans le glossaire, non sans une part contestable de subjectivité, sinon d'arbitraire, ces quelques termes sur lesquels pèse une certaine ambiguïté, pour ne pas dire une ambiguïté certaine. Quoi qu'il en soit, ce qui attire surtout notre attention, c'est ce phénomène de contamination qui affecte, potentiellement, tout terme qui se glisse dans ce contexte érotique surdéterminé. Surdétermination du contexte, donc, compte tenu du profil de la narratrice et de son penchant pour le sexe, mais aussi surdétermination du cotexte. En effet, avant même d'entrer dans l'analyse des termes de ce glossaire, c'est un certain usage des lettres capitales, inhabituel, sinon aléatoire, qui retient notre intérêt, un usage que l'on retrouve par exemple dans le titre du film *¿Qué he hecho YO para merecer esto!* (1984)<sup>16</sup>. « ¿No sabes que el LENGUAJE ES UNA
- 15 C'est l'un des jeux langagiers, le calembour, sur lequel s'arrête Anne Lenquette : « Sans vouloir y mettre trop de malice, il semble difficile de faire abstraction du double sens à la fois alimentaire et sexuel du mot "rabo", compte tenu du contexte » (1999 ; 213).
- 16 La mise en valeur du pronom personnel sujet, d'autant plus notable que son emploi est superfétatoire en espagnol, on le sait, et l'absence de coïncidence entre les signes de

CONVENCIÓN? » (47), s'exclame justement Patty Diphusa à l'adresse de l'un de ses partenaires, qui fait figure d'excentrique dans l'œuvre puisqu'il lui prend l'envie saugrenue de parler. Almodóvar fait un usage personnel de la typographie, l'un des aspects les plus conventionnels non pas du langage, mais de ce qui en constitue déjà une représentation graphique conventionnelle, l'écriture. La forme conditionne notre appréhension spontanée du texte, et les quelques mots qui se détachent sur la page, autant de signaux, nous font immanquablement de l'œil. Non seulement les mots disent sans ambages ce qu'ils ont à dire, mais ce sont certains des mots les plus sexuellement explicites qui renoncent aux minuscules. Ce faisant, ils signifient au carré et s'imposent à la vue de tous, tous ceux qui ne sont pas même encore lecteurs de l'œuvre. Voyons – c'est le verbe qui convient – l'extrait dans lequel Patty Diphusa relate le viol dont elle a été victime dans un parc madrilène, ce viol perpétré par deux repris de justice, qui, en dépit du détachement apparent dont elle fait montre et du caractère dérisoire qu'elle confère à l'événement, s'avère particulièrement brutal<sup>17</sup> :

los hombres. A veces UNA se olvida de que es una BOMBA y de que con una BOMBA COMO YO ciertos hombres olvidan los buenos modales, especialmente si acaban de salir de la CÁRCEL donde se les metió por ASESINATO, y que ante el simple olor a "CHIRLA" pierden la poca razón que tenían. Quiero decir que cuando me metí en el coche me dormí y que cuando me desperté no estaba en un lujoso chalet de Puerta de Hierro, sino en la Casa de Campo, tirada en el suelo, con el modelo hecho un guiñapo como si fuera una cantante punk, y un RABO atacando MI CLÍTORIS dormido. No di un grito, porque no soy tan ñoña, pero mentalmente me formulé las típicas preguntas de "dónde estoy", "qué hago aquí", etc. Como toda respuesta recibí una hostia y un saludo tipo "no te hagas la inocente. Vomitaste sólo para provocarnos. Puta". Siempre es halagador ver a dos hombres "ciegos de deseo" por ti, pero reconozco que tuve miedo.

Mientras uno me FOLLABA, el otro me pellizcaba los PECHOS como para cerciorarse de que eran auténticos. A pesar de las circunstancias hice acopio de todo mi charm y les dije que haríamos todo lo que quisieran, que no se preocuparan. Pero mi buena educación les sacó todavía más de quicio. Como no soy morbosa, y además no era la primera vez que me violaban, no pienso contar todo con pelos y señales (22-23).

13. Si l'on ôte tout ce qu'il y a autour, que reste-t-il à voir et à lire ?

ponctuation d'ouverture et de fermeture mettent à mal les normes typographiques consacrés.

- 17 Pour une analyse de cette scène de viol et de cette capacité du personnage à tirer parti de la violence qu'elle subit, à l'exorciser par le biais de l'imagination, cf. EHRLICHER (2005 ; 72-74).

UNA  
BOMBA COMO YO

CÁRCEL  
CHIRLA

BOMBA

ASESINATO

RABO

MI CLÍTORIS

FOLLABA

PECHOS

14. Eh bien, ces mots agressifs tant sur le fond que sur la forme – rappelons qu'en informatique, et par convention, écrire tout en capitales revient à hausser le ton et à crier littéralement le message que l'on veut faire passer –, qui reflètent et résument à eux seuls l'agression violente dont il est question. Ils permettent de retracer l'action dans son développement, sa linéarité, depuis l'excitation des deux violeurs jusqu'au méfait qu'ils commettent : UNA – BOMBA – BOMBA COMO YO – CÁRCEL – ASESINATO – CHIRLA – RABO – MI CLÍTORIS – FOLLABA – PECHOS. Ne reste qu'à relier les mots entre eux pour entrevoir la situation. Le récit de cet épisode sexuel inaugural donne le la formel à l'évocation des rencontres sexuelles (consenties) qui suivent :

Llevada por un innato sentido de la justicia me arrodillé y le mordisqueé ávidamente el GLANDE (32).

Me miró, fascinado por la INTENSIDAD DE MI MONÓLOGO y de mi LENGUA mordisqueándolo desde el ANO hasta el cuello [...] (47).

Le cogí el RABO (48).

[...] entre negociación y negociación siempre hay una mamada por aquí, un POLVO TIPO RÁPIDO mientras te desplazas de un despacho a otro [...] (76).

15. Ce « gigantisme typographique », qui concerne essentiellement les réalités sexuelles et égotiques (Lenquette, 1999 ; 199)<sup>18</sup>, fait que certains mots fonctionnent comme des mots-pivots, des mots particulièrement signifiants, qui se distinguent par une forte identité visuelle, en parfaite

<sup>18</sup> Pour une typologie de l'usage de ces majuscules et leur fonction de remise en question du caractère conventionnel et institutionnel du langage et de sa relativité, cf. LENQUETTE (1999 ; 199-200).

consonance avec le support initial qui a accueilli les tribulations de notre protagoniste, la revue *La Luna de Madrid*, dans laquelle s'entremêlaient texte et images. Ces lettres capitales s'apparentent à des illustrations, qui ponctuent le texte et frappent la rétine, à l'instar de celles, pour le moins voyantes, qui s'inséraient ici et là dans les chroniques de Patty Diphusa. C'est un jeu de renvoi réciproque qui se met en place entre ces lettres capitales qui font saillie et sortent du cadre, et les illustrations qui attirent l'œil. Et le roman-photo, transmédial par nature, dans lequel le personnage de Patty Diphusa est apparu pour la première fois et dans lequel elle se donne en spectacle, fait un usage récurrent de la capitale<sup>19</sup>, et pousse en quelque sorte l'interaction texte/images au maximum, injectant, au sein même des mots, cette dimension graphique qui caractérise ce médium. Ici, les mots ainsi mis en relief tendent à réduire l'acte sexuel à ce qu'il a d'anatomique, à sa réalité proprement génitale en particulier : tel homme, écrit Patty Diphusa, « *tiene morbo, nada más verle no sabes si te va a meter el bastón por el COÑO [...]* » (70). Ils donnent par là même l'impression d'être l'adaptation typographique, et donc visuelle, du langage propre aux films et *foto-novelas* pornographiques auxquels Patty Diphusa est habituée. Si elle maîtrise plus que quiconque les codes du *hard*, c'est accidentellement et inopinément qu'elle prend la plume : « *YO, como casi todas las mujeres de mi condición, aunque no haya escrito una sola línea, siempre me he sentido escritora* » (16). Quand le directeur de *La Luna de Madrid* lui propose d'écrire dans sa revue, proposition qui a été faite à Almodóvar lui-même, et qui devient, en vertu d'un jeu métalittéraire qui court tout au long de l'œuvre, le moteur même de l'histoire que nous sommes en train de lire, Patty Diphusa transpose à l'écrit, d'une certaine façon, les standards du porno dont elle est coutumière : « *A nadie le extrañará que una mujer X exponga sus puntos de vista en una publicación* » (16), déclare-t-elle. Ce X majuscule donne le ton et entraîne à sa suite l'usage typographique singulier que l'on a dit. « *[...] me molesta que la VIDA real sea como en las foto-novelas porno. Resulta aburrido que la realidad imite al porno* » (24), regrette Patty Diphusa face aux manières barbares de ses agresseurs. Dans le récit qu'elle en fait, c'est la typographie qui imite le porno, si l'on peut dire : les caractères capitales sont l'équivalent graphique de ce que serait le gros plan à l'écran. Parmi les critères définitoires de la production porno-

19 Le panorama que tracent María Jesús Martínez Silvente, Carlos Miranda et Blanca Montalvo le montre assez bien (2019 ; 1-13 ; 6 pour le roman-photo d'Almodóvar « *Toda Tuya* »).

graphique, mentionnons, avec Ruwen Ogien, des « [t]raits stylistiques tels que la représentation d'activité sexuelle non simulée, [la] répétition des scènes de pénétration, [la] multiplication de gros plans sur les organes sexuels, [le] langage cru » (2003 ; 25). Si ces critères qui ont trait à la forme et au contenu des représentations ont une apparence d'objectivité, ils n'en sont pas moins variables. Ces gros plans sur les organes et orifices sexuels caractérisent le porno actuel plus que celui des premiers temps du cinéma : alors que dans les films des années vingt, nous dit Émilie Landais, « les corps étaient filmés de plein pied lors de la scène coïtale [...], aujourd'hui, les corps sont filmés en gros plan, les parties intimes font partie intégrante du film pornographique » (2018 ; 71)<sup>20</sup>. On ne retrouve que de façon très ponctuelle ce type de *close-up* sur les parties génitales, féminines toujours, dans les films d'Almodóvar. Toutes licenciées qu'ont pu paraître certaines scènes, et on sait le halo de scandale qui a parfois entouré sa production, Almodóvar ne fait pas un cinéma classé X. Lorsque Patty Diphusa s'adresse directement à lui et lui demande « Oye, ¿por qué no haces una serie de televisión conmigo? », il répond : « Sería difícil encontrar a una actriz. [...] Y seguro que en televisión tampoco lo permitirían » (89-90), pas même sur les chaînes privées précise-t-il. La charge érotique de ces quelques cadrages au plus près de leur objet est contrebalancée, du reste, par des procédés de mise à distance non pas physiques, mais symboliques. Dans *Hable con ella* (2002), le gros plan très buñuelien sur la vulve d'Amparo (01:04:29-01:04:44 ; 01:04:48-01:05:03 ; 01:05:06-01:05:38) prend place dans le court-métrage intitulé *Amante menguante* enchâssé dans le film, truchement métaphorique et symbolique par lequel Almodóvar fait comprendre que Benigno, personnage principal du récit premier, viole Alicia alors qu'elle se trouve dans le coma. La présence de ce sexe féminin dans un récit muet en noir et blanc qui nous ramène aux premiers temps du cinéma et constitue une fiction de second degré, lui donne un aspect irréel<sup>21</sup>. Y contribuent également le jeu de clair-obscur et la représentation stylisée du sexe

<sup>20</sup> Ces gros plans se retrouvent d'ailleurs plus fréquemment dans la production pornographique des années 2000 que dans celles des années Movidia (Landais, 2018 ; 46 pour ce qui concerne la France).

<sup>21</sup> « [...] la única escena de amor en términos sexuales está hábilmente escamoteada por Almodóvar, al insertar en el film una película muda [...], con lo que el acto de posesión sexual por parte de Benigno a la comatosa Alicia se nos da a través de una metáfora, una alegoría y también [...] mediante el uso del grotesco » (Conteris, 2004 ; 4-5). Pour une analyse détaillée de ce court-métrage et ses implications dans le récit principal, cf. THIBAudeau (2003).

féminin, cette béance parfaitement géométrique, cette texture soyeuse et élastique plus proche de la fibre de verre que de la peau humaine<sup>22</sup>. De même, dans le film *Átame* (1989), la présence dans la baignoire dans laquelle se prélassa Marina d'un homme-grenouille, mi jouet, mi sex-toy, introduit une note incongrue qui désérotise en quelque sorte la scène, et confère au personnage féminin l'allure d'une poupée Barbie, et à son pubis un je-ne-sais-quoi d'artificiel (00:23:31-00:23:36). La forme vaguement phallique du plongeur et le chemin qu'il emprunte renseignent le spectateur sur les désirs à venir du personnage à l'endroit de Ricky, qui, dès la scène suivante, la tiendra captive, et les premiers signes d'un syndrome de Stockholm qui couve<sup>23</sup>.

16. Pour revenir au texte, ces gros plans comme ces caractères majuscules, qui relèvent tous deux de la convention, font que s'efface, un temps du moins, tout ce qui est autour, le reste du corps : « Y me ESPATARÉ sobre un sillón, con la CHIRLA al aire » (46). Cette traduction typographique d'une norme formelle pornographique disparaît d'ailleurs à mesure que Patty Diphusa s'éloigne du monde du X et des feux des projecteurs, dans l'évolution qui est la sienne, parallèle à celle de la Movida qu'elle symbolise (« Patty resulta, al menos para mí muy representativa de la década pasada, la de los ochenta », écrit Almodóvar dans le prologue de l'œuvre) (7)<sup>24</sup> : de l'explosion et la frénésie initiales, ce qu'Almodóvar appelle dans un autre texte du recueil « el petardeo general » (170), au désenchantement en partie dû à la récupération et l'institutionnalisation de la Movida, sa médiatisation<sup>25</sup>, sa banalisation et, partant, sa dénaturation ; c'est un processus bien connu sur lequel nous n'insistons pas, dont Patty Diphusa se fait l'écho et l'incarnation<sup>26</sup> :

22 C'est un vagin « ostensiblement faux, entouré de poils bouclés à l'apparence plastifiée », un vagin aux « lèvres géantes, anatomiquement mais ostensiblement factices » (Jullier et Williams, 2011 ; 183, 184).

23 Dans son analyse sur la représentation du viol dans trois films d'Almodóvar (dont *Átame* et *Hable con ella*), Leora Lev propose un point de vue comparé de ces deux scènes (2013 ; 220-221).

24 Plus loin : « El signo de nuestros tiempos es el vértigo, la actividad frenética. Y tú eres una chica típica de nuestro tiempo » (89).

25 La revue *La Luna de Madrid* dans laquelle publie Almodóvar, sous l'identité de son avatar fictionnel, a contribué, du reste, à la commercialisation de la Movida et à la starification de certains de ses acteurs. Sur cette question, cf. GARCÍA-TORVISCO (2012 ; 366). Effectivement, quand Patty Diphusa commence à écrire, en 1983, elle est au sommet de sa gloire, et la Movida n'a plus rien de clandestin.

26 Pour une périodisation synthétique de la Movida et son lien avec l'œuvre du cinéaste, cf. BERTHIER (2012).

ADIÓS.

Ya nada me divierte y mucho menos cuando la DIVERSIÓN es MODA. La GLORIA es aquello que te obliga a repetirte capítulo tras capítulo (84).

Así que veo a Ana Conda montándose un programa entero sobre mi desaparición, casi como si la desaparecida fuera ella, y permitiendo que el presentador “trascienda” mi caso y hable de la desaparición de la movida madrileña (96).

17. Cet usage érotique de la capitale, présent dans le récit des quatre premières rencontres sexuelles du personnage (de façon moindre dans la deuxième), n’apparaît plus qu’une fois dans la cinquième, dans une version *soft* pourrions-nous dire (« Él no podía decirme nada porque me estaba comiendo TODO », l’indéfinition du pronom *todo* étant d’une certaine façon l’antithèse de la minutie anatomique qui caractérise le porno) (60), et une fois encore dans la sixième, lors de la présentation du traducteur à la canne baladeuse, dans les marges de la scène sexuelle à strictement parler ; il s’évapore complètement dans l’évocation qui suit de la rencontre de Patty Diphusa avec le fils du conducteur de taxi : « Caín y Abel habitan en cada uno de tus testículos (se los cogí) y en cada uno de mis senos (hice que me los palpara) » (106). Cette emphase typographique, qu’elle ait ou non une valeur érotique, n’a plus cours, du reste, dans les cinq dernières chroniques de l’œuvre (la douzième qui date de 1985, et les quatre nouvelles de 1993)<sup>27</sup>. Cette disparition graduelle est à mettre en rapport, semble-t-il, avec l’es-soufflement du personnage, cette distanciation vis-à-vis de ce qui a fait son succès et des codes qu’elle a imprimés à toute une génération :

Si te confieras excitable se supone que debes estar HÚMEDA todo el tiempo. Si eres espontánea, la gente espera que seas una maleducada. Si has tenido la GRAN IDEA de ESCRIBIR TUS MEMORIAS, sin otra pretensión que demostrar que también tienes máquina de escribir, y esas memorias son alegres, desvergonzadas, frívolas, ingeniosas, etc., y ponen de moda la alegría, la desvergüenza, la frivolidad y el ingenio, una no tiene la culpa de eso (84).

18. Dans cette chronique où elle fait ses adieux (temporaires), c’est la dernière fois qu’elle utilise les lettres capitales<sup>28</sup>. Adieu à la scène, adieu à la littérature, adieu au porno, et adieu à ce qui en constitue le versant le plus visible : les capitales. Ce qu’on lit, ne l’oublions pas, ce sont les mémoires d’une femme qui brille de mille feux à l’écran et sur les vignettes des

27 Il est question, dans la quatorzième chronique, de la CONCAPA, mais il s’agit d’un sigle (Confederación Nacional Católica de Padres de Familia y Padres de Alumno) (105), et, dans la dernière chronique, de KIKA, en capitales, nom du personnage éponyme d’un long métrage d’Almodóvar.

28 Rappelons que nous suivons l’enchaînement des chroniques tel qu’il se présente dans le volume paru chez Anagrama.



romans-photos dont elle est l'héroïne, c'est-à-dire une femme dont le métier consiste à être dévorée des yeux. C'est effectivement la dimension visuelle que Patty Diphusa convoque dès les premières pages : « ¿Mi profesión ? Sex-symbol internacional, o estrella internacional del porno como quieran llamarlo. Mis fotonovelas y algunas películas de Super 8 mm se han vendido muy bien en África, Portugal, Tokio, en el Soho y en el Rastro » (15). Plus loin : « Cuando YO hago una fellatio el espectador sólo presta atención a la expresión de mis ojos, y de mi boca » (15)<sup>29</sup>. Et ce champ sémantique du regard abonde tout au long de l'œuvre :

era una ocasión para mostrar mi bronceado otoñal y no de lámpara (22) ;  
A veces UNA se olvida de que es una BOMBA (22) ;  
me había visto en muchos clubes (23) ;  
Al primero le fascinaba mi modo de fumar (23-24) ;  
quería masturbarse mirándonos (24) ;  
quince chicos mi miraron con descaro (29) ;  
me miraron unos cuantos chicos (34) ;  
un mozo se me quedó mirando, me había reconocido, supongo(40).

19. Au-delà de cet aspect visuel, quels sont donc les mots dont use Patty Diphusa pour faire référence à des pratiques sexuelles ? Le vocabulaire érotique se concentre, sans surprise, dans le récit des rencontres sexuelles qui émaillent son itinéraire de femme à l'énergie inextinguible ; des rencontres hétérosexuelles, bien que la plupart impliquent des hommes homosexuels ou bisexuels<sup>30</sup> : l'un des violeurs de Patty « era tímido, además de homosexual » (23) tandis que les deux jeunes gens avec lesquels elle fait l'amour, dans la Casa de Campo pour l'un, dans les toilettes d'une discothèque pour l'autre, sont en couple ; le traducteur américain qui prend part à une orgie dans laquelle Patty est la seule femme a hâte de connaître des garçons madrilènes, « [m]ientras tengan una buena polla », précise-t-il tout de go (70), et le Niñobien, qui est également de la partie, éprouve un désir ambivalent : « Cuando yo besaba a cualquiera de ellos, deseaba besarlos, pero sobre todo deseaba besarte a ti » (73). Adela, enfin, se travestit en homme

29 Ce décalage entre la pratique sexuelle telle qu'on peut se l'imaginer et ce qu'en retient le personnage féminin, ainsi que la maestria dont elle se prévaut, et que l'on n'associe pas de prime abord à l'acte en question, nous rappellent la réplique non moins savoureuse d'Agrado dans *Todo sobre mi madre* (1999) : « ¡Pero si soy un modelo de discreción! Hasta cuando me estoy comiendo una polla sé ser discreta. La cantidad de pollas que me comí en lugares públicos sin que nadie, excepto el interesado, se diera cuenta » (01:05:09-01:05:17).

30 Le profil de ces « partenaires en mal d'identité » constitue l'une des constantes des scènes de sexe dans l'œuvre, d'après Anne Lenquette (1999 ; 206). L'autre constante réside, selon elle, dans la dérision et le caractère comique de la représentation (205).

pour avoir une chance d'obtenir les faveurs de Patty Diphusa « porque sabía que a mí lo que me van son los tíos », écrit cette dernière (61). Il y a onze partenaires différents, mais un nombre non proportionnel de rapport par partenaire (« Antes de coger un taxi hice un pequeño balance de mi noche. Seis polvos, cuatro hombres, todos ellos locos por mí » (34), déclare Patty à mi-parcours), et de partenaire par rapport (deux hommes au chapitre 2, trois au chapitre 9, et, au chapitre 3, la scène manque de virer à l'orgie). Cette mise en scène d'un appétit intarissable perpétue l'image dominante de la femme telle qu'elle se donne à voir dans la production pornographique *mainstream* : « L'héroïne de la pornographie est une femme insatiable, active au point d'être agressive et qui multiplie les orgasmes aussi rapides et évidents que ceux du mâle. [...] Le thème dominant de l'imaginaire mâle commercialisé est moins la femme enchaînée que la femme déchaînée, celle qui fait les premiers pas [...] » (1983 ; 17-18) ; le comportement sexuel de Patty Diphusa revêt les attributs stéréotypés de la masculinité (la rapidité, la puissance, l'esprit d'initiative) :

soy una mujer que no le teme al PLACER. Mientras le hablaba manipulé distraídamente en su bragueta (26) ;  
me dijo que tuviera cuidado, que no le dejara marcas (26) ;  
Cuando me entrego no soy rúcana (28) ;  
Le arrebaté la chaqueta, pero él quería HABLAR (46)<sup>31</sup> ;  
me lancé a sus labios (46) ;  
le comí los morros (102) ;  
Me acerqué a él y le besé a conciencia (106) ;  
Había un chico con pinta de niño bien que no dejaba de invitarme con la mirada a que me uniera al grupo con el que se revolcaba. Yo le sonreí una vez, lo cual quiere decir "paciencia", soy YO la que tomo la iniciativa (72).

20. C'est une femme qui laisse des traces et prend les devants (elle est généralement sujet grammatical des verbes d'action sexuelle, et exerce son pouvoir sur des hommes littéralement réifiés, désignés par le pronom complément d'objet *le*) ; une femme toujours au garde-à-vous, une femme phalique en somme (nous empruntons ces formules à Anne-Marie Dardigna)<sup>32</sup>. Mais plus qu'un personnage modelé à l'image de ce qu'attendraient d'elle ses partenaires masculins et une certaine vision hétéronormée, un personnage à la disponibilité sexuelle totale, Patty Diphusa fait figure de femme

31 Nous avons là l'une des valeurs des caractères capitales chez Patty Diphusa : la mise en évidence du manque d'à-propos des intentions et des paroles de ses interlocuteurs, du décalage, ici, entre son désir et celui de l'amant amnésique.

32 Dardigna, *Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*, cité par Arcand (1983 ; 18).

indépendante, qui déjoue les attentes, se refuse à qui ne l'agrée pas (à commencer par les policiers au chapitre 7), et éperonne, sinon force, les volontés masculines. Derrière cette autobiographie d'un personnage fictif, serait-ce moins une voix et un désir féminins qui émergent que la projection des fantaisies d'Almodóvar lui-même ? Derrière cette ardeur de Patty Diphusa, qui se porte unilatéralement vers l'autre sexe, est-ce un désir homosexuel que l'on voit percer, le fantasme de l'écrivain-réalisateur lui-même de croquer les hommes ?

21. Quoi qu'il en soit, outre les rencontres sexuelles que l'on a dites, le vocabulaire érotique est relativement diffus dans le texte, et lorsque l'on ne pratique pas le sexe, on en parle. À défaut d'une carte du Tendre, dressons de façon non exhaustive la cartographie lexicale de l'érotisme pattydiphusien, en suivant les étapes chronologiques du processus amoureux, depuis la cour initiale et l'éveil des sens, et il n'y a pas d'amples préambules ni de séduction au long cours (sauf avec le chauffeur de taxi, qui ne cède qu'à la quatrième rencontre, après dix ans d'un chassé-croisé infructueux), jusqu'à la consommation. Conformément à ce que l'on a dit de l'esthétique porno et d'une certaine focalisation sur le génital, ce sont d'ordinaire les organes sexuels, que l'on devine avant même qu'ils aient été montrés, qui suscitent l'excitation : « el simple olor a "CHIRLA" » (23) pour les violeurs de Patty Diphusa, « el paquete » pour cette dernière, terme qui apparaît à deux reprises et s'adjectivise : « El Chico era una especie de Mel Gibson mucho más ALTO, más paquete y si cabe con aspecto más simpático » (45). Cela nous ramène à la scène d'ouverture de *Laberinto de pasiones* (1982), dans laquelle le spectateur suit en caméra subjective les œillades appuyées de Sexi (personnage de nymphomane qui a des accointances avec Patty Diphusa) et de Riza Niro, qui flânent dans les rues du Rastro, reluquant l'entrejambe des hommes<sup>33</sup> (Berthier, 2012 ; 96), ou au regard lascif que Bruna lance au *paquet* de l'un des passagers de l'avion en direction du Mexique dans *Los amantes pasajeros* (2013 ; 00:07:19). C'est le verbe *excitar*, de registre neutre, qui sert à exprimer l'état de fébrilité sexuelle préalable au coït, le verbe *sacar* (« Sean Connery, que es el que más me saca ») (53), les expressions familières *estar caliente* - *estar salida*, et l'adjectif *cachondo*. Apparaissent ensuite les préliminaires empressés et souvent expéditifs, les vêtements que l'on ôte avec emportement (*desabrochar los botones, subirse las faldas, bajarse los pantalones*, ou, tout simplement, le

33 Cf. Berthier (2012 ; 96)

verbe non connoté *desnudarse*), les baisers que l'on arrache à la volée (le verbe *besar* ou des expressions comme *lanzarse a los labios de alguien* ou *comer los morros*, un tantinet familier), les braguettes que l'on ouvre (« Métete la mano en la bragueta y describe lo que encuentres ») (44). Puis viennent les préliminaires plus poussés, bucco-génitaux invariablement, pour lesquels il faut s'agenouiller (*arrodillarse*) : *hacer una felación* ou *una fellatio*, l'usage du latinisme conférant à la pratique une dimension pour ainsi dire technique et par là même une certaine dignité ; *comer el coño* ; *comer el culo* (ou *el ano*) ; *trabajo de lengua* ; *mordisquear el glande* (ou *el ano*) ; et des verbes qui se sont à ce point spécialisés dans un sens sexuel que nul n'est besoin d'explicitement le complément (*chupársela*, *mamársela* et son dérivé *mamada*)... Il est fait mention d'autres parties du corps, de façon assez minoritaire, liées à quelque verbe de toucher : *los muslos*, *palpar los senos*, *pellizcar los pechos*... Il faut ajouter la vingtaine d'occurrences des substantifs *coño*, *rabo* et *polla* (« su rabo desapareció », « la inmensidad de mi coño », par exemple) (48 et 80), qui désignent le pénis et la vulve, c'est-à-dire les parties directement visibles et externes des organes génitaux, ceux qui sont à l'honneur dans le porno, puis, si l'on continue de zoomer, les occurrences des termes *clitoris* (« Coloqué su boca de modo que no perdiera de vista mi clitoris ») (48) et *testículo*. Si les sexes, masculin et féminin, sont mentionnés avec une certaine récurrence et précision, dans des situations liminaires en général, associés à des verbes dynamiques, le coït à proprement parler se réduit la plupart du temps à un vocable relativement générique, qui ne dit rien des postures sexuelles (excepté le *sesenta y nueve* dont nous avons parlé) : les verbes *follar* (de registre familier<sup>34</sup>), *hacérselo con alguien*, *tirarse a alguien* et *intimar con alguien*, *violar*, le terme *polvo*, seul ou dans l'expression *echar un polvo*, et une phrase un brin plus explicite « sacando su rabo de mi coño » (33), qui ne permet pas davantage de se faire une idée précise de la position des corps. La jouissance est à peine évoquée : le substantif *orgasmo* apparaît une seule fois (« no habíamos llegado a nuestro tercer orgasmo cuando alguien llamó a la puerta ») (32) ; l'éjaculation masculine est sous-entendue dans le verbe *deposi-*

34 Nous revient en mémoire le dialogue entre Pablo et Lulú dans le roman d'Almudena Grandes déjà cité : « —¿Y por qué dices siempre “follar”, en vez de “hacer el amor”, como todo el mundo? [demande l'héroïne] [...] —Decir “hacer el amor” es un galicismo y una cursilada [...], y además, aun siendo una expresión de origen extranjero, en castellano “hacer el amor” ha significado siempre “cortejar” [...], no “follar”. “Follar” suena fuerte, suena bien, y además tiene un cierto valor onomatopéyico, se parece mucho a fuelle » (1989 ; 61).

tar (« no hay nada mejor que el CUERPO DE UNA DIOSA DEL SEXO en el que depositar las pocas energías que te quedan ») (47). Enfin, que reste-t-il de l'acte sexuel ? Des traces sur le corps : « Él volvió a decir que no le dejara marcas » (27). Ces marcas (cinq occurrences) rappellent les fameuses *mataduras* et les *petreras* célestinesques, c'est-à-dire les stigmates causés par le frottement de deux corps lors de l'accouplement :

CELESTINA. Todo lo levamos. Pocas mataduras as tú visto en la barriga.

SEMPRONIO. Mataduras, no ; mas petreras, sí (Rojas, 2013 ; 252).

22. L'après-coït implique également le risque de contracter — *contagiar* — quelque maladie vénérienne, telle que la gonorrhée (« Mi primera vez fue con una puta y cogí una gonorrea », se souvient le chauffeur de taxi) (101).

23. À l'issue de ce tour d'horizon, force est de constater que le langage explicite, de registre neutre ou familier, ne va pas nécessairement de pair avec une meilleure visualisation de ce qui se joue entre les personnages. La réduction *ad genitalia*, qui focalise l'attention sur certaines zones érogènes, n'est certes pas dépourvue d'une certaine force visuelle, mais, outre son caractère quelque peu répétitif et mécanique<sup>35</sup>, elle maintient le lecteur dans l'incertitude, occultant le détail des positions et des gestes, et offrant un panorama de l'acte sexuel des plus morcelés. Ce sont des zooms, sous-tendus par la même logique que celle des lettres capitales qui parsèment le texte, qui ne donnent pas une vision continue de l'acte sexuel mais fonctionnent comme par à-coups. Notons que cet angle de champ étroit et l'escamotage des corps qui en résulte valent pour tous les personnages, et qu'ils sont à mettre sur le compte de cette esthétique porno que l'on a dite, nous semble-t-il, plus que de ce qui relèverait d'un regard masculin porté sur l'autre sexe, et d'un traitement différencié de la représentation corporelle des hommes et des femmes. Pour mesurer la différence qui sépare ces scènes d'une scène sexuelle rapportée par le menu, il suffit de se remémorer, par exemple, le premier chapitre de *Las edades de Lulú* d'Almudena Grandes, dans lequel la narratrice homodiégétique décrit avec un luxe chirurgical de détails, sans vulgarité<sup>36</sup>, les positions contournées d'un trio d'ac-

35 On retrouve cet effet de saturation, qui n'est pas dépourvu d'humour, dans la réplique d'Agrado, personnage de *Todo sobre mi madre*, adressée à un certain Mario : « ¡Qué obsesión le ha entrado a la compañía con mi polla, que ni que fuera la única! ¿Tú no tienes polla? [...] ¿Y te va la gente pidiendo por la calle que le comas la polla porque tú tengas polla? [...] Pues mira, te voy a comer la polla para que veas lo abierta que soy [...] » (01:11:48-01:12:06).

36 Seul le terme *polla* fait exception.

teurs dans un film pornographique qu'elle est en train de regarder sur l'écran de sa télévision, ou le chapitre 4, ou encore l'incipit de *Baise-moi* de Virginie Despentes (1999 ; 5-6).

24. Mais Patty Diphusa ne se contente pas de raconter ce qui lui est arrivé de façon explicite, mais elle dissémine par petites touches, au détour d'une phrase, d'une anecdote, quelques recommandations précisément sur l'art de bien raconter. Ce faisant, elle donne des renseignements précieux sur la conception de la littérature qui est la sienne — « la LITERATURA que yo HAGO » (61), énonce-t-elle avec force conviction. Quoique lancées avec l'assurance et le ton péremptoire qui la caractérisent, il ne s'agit pas de réflexions d'ordre théorique minutieusement développées qui ralentiraient le rythme et rompraient la joyeuse narration. Il s'agit de remarques en passant. Forte du statut hybride qui est le sien, à la fois personnage et écrivaine, actrice et autrice de ses propres aventures, Patty Diphusa exprime cette inclination pour un style explicite au moment même où elle le met en pratique. C'est un ensemble d'indications, sinon de règles, qui se dégagent du texte, sur la façon dont il convient de s'y prendre pour titiller les sens de son interlocuteur. Elle se plaît à rapporter ses mésaventures sexuelles à d'autres que nous, nous lecteurs, à d'autres personnages, qui sont les premiers récepteurs dans la diégèse<sup>37</sup>. C'est ainsi que, juste après avoir été agressée, elle raconte à un autostoppeur ce qui vient de lui arriver, et c'est une version mensongère et amplifiée du viol collectif qu'elle vient de subir à laquelle on a droit :

En mi relato ya no eran simples asesinos, sino un conjunto de heavy-rock vasco todos fuertes, altos, bellos ojos, y barba [...]. Por supuesto además de rockeros eran también terroristas. Estuve muy bien, como esas Sacerdotisas del Vicio que salían en SALO de PASSOLINI. Fui tan explícita que yo misma me excitó muchísimo pensando en lo que podía haber sido aquella noche si todo hubiera ocurrido de verdad (25-26)<sup>38</sup>.

25. De façon transgressive et à l'image du traitement drolatique que les films *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) ou *Kika* (1993) réservent au thème de l'agression sexuelle, le récit du viol par Patty Diphusa devient aiguillon de voluptés charnelles et moteur des péripéties sexuelles à

37 « Me apunto a lo que sea, pero necesito que me cuenten de qué va, para sacar yo mis propias conclusiones, y contarlas luego en La Luna, que para eso me pagan una miseria » (38).

38 On pense au personnage de Candela dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, qui a eu des rapports sexuels avec un homme dont elle apprend, après coup, qu'il est un terroriste chiite sur le point de détourner un avion.

venir, sa façon à elle d'élaborer le trauma, portée qu'elle est par un enthousiasme à tous crins (« "Al menos cuando me violaron no llovía". Siempre encuentro motivos para ser optimista ») (28). Il faut donc opter pour des mots crus, « ser explícita », nous dit-elle, pour faire mouche et atteindre son objectif. Utiliser le mot *polla*, voire son augmentatif : on se rappelle la réplique inattendue de Rosa, personnage de religieuse dans le film *Todo sobre mi madre* : « Pues a mí me encanta la palabra polla. ¡Y pollón! » (01:05:26-01:05:29). L'écriture de Patty Diphusa est pareille à son apparence physique : « [...] cuando se es una SEX-SYMBOL como YO no basta tener una CARA SUGESTIVA. EL CUERPO es lo que cuenta » (28), tel est son credo. Si l'on file la métaphore, que nous dit Patty Diphusa, sinon qu'il ne faut pas se borner à suggérer, c'est-à-dire insuffler du désir à quelqu'un par simple insinuation, mais qu'il faut exposer les choses plus frontalement ? Cette opposition entre *cara sugestiva* et *cuero*, deux termes qui acquièrent un statut particulier en raison des lettres capitales et deviennent quasiment des concepts, recouvre en partie l'opposition entre l'érotisme, qui serait du côté de l'imaginaire, du non-montré, et la pornographie/l'obscénité, du côté de l'étalage immédiat, opposition maintes fois exprimée et maintes fois battue en brèche, on ne peut plus fonctionnelle ici :

Prenons le pornographique : il est clair qu'on a là le corps tout entier réalisé. Peut-être la définition de l'obscénité serait-elle alors le devenir réel, absolument réel, de quelque chose qui, jusque-là, était métaphorisé ou avait une dimension métaphorique. La sexualité a toujours – la séduction également – une dimension métaphorique. Dans l'obscénité, les corps, les organes sexuels, l'acte sexuel, sont brutalement non plus « mis en scène », mais immédiatement donnés à voir, c'est-à-dire à dévorer, ils sont absorbés et résorbés du même coup. C'est un acting out total de choses qui, en principe, font l'objet d'une dramaturgie, d'une scène, d'un jeu entre les partenaires (Baudrillard, 2000 ; 33-34).

26. Patty Diphusa met en scène et offre un récit fantaisiste à qui l'écoute, on l'a vu, mais un récit de nature pornographique plus qu'érotique, qui *donne brutalement à voir* et appelle un chat un chat. Elle s'agace, à ce propos, des changements survenus dans la société espagnole, sous l'effet de ses écrits, dont le succès en dit long sur l'acceptation et la normalisation de la Movida : « Hasta ahora España era el reino de la MEDIOCRIDAD; ¿por qué con mi advenimiento a la vida pública la cosa ha cambiado? ¿Por qué ahora se valora el talento, el charme natural, la espontaneidad, el desparpajo, llamar a las cosas por su nombre [...]? » (86). Elle s'étonne de ce statut d'égérie qu'on lui reconnaît, « simplemente por narrar [sus] cosas con increíble encanto e inteligencia » (85-86), en raison de la virtuosité qui est la sienne,

et son « agudeza cuando habl[a] del Rabo » (86). Car il s'agit de cela, d'une histoire qui met au centre ce Rabo – avec cette consonne surmontée d'une majuscule<sup>39</sup> –, qui, par antonomase, devient acteur phare ; cet organe sexuel volontiers personnifié (rappelons-nous le « RABO atacando MI CLÍTORIS dormido ») (23) devient, en vertu d'une réduction métonymique extrême, le principal attribut des personnages : « [...] me gustaría decepcionarme para poder dormir tranquila esta noche y no echar de menos tu rabo » (26), Patty Diphusa s'adresse à son amant du soir ; « [...] los obispos, el gobierno, la ETA, los coordinadores de barrio, los espías, etc. [...], todos tienen corazón y rabo » (76), dit-elle encore ; « Quiero que mi hijo se estrene con el mejor coño de la ciudad » (101), souhaite le chauffeur de taxi, père prévenant qui fait appel aux services de sa vieille connaissance. Que fait cette dernière pour atteindre sa cible et plaire à son public ? « [i]mponer el mal gusto y la grosería » (85), affirme-t-elle. C'est d'ailleurs la mission que lui a confiée le directeur de la revue dans laquelle elle s'épanche : « Tú última fotonovela, “Cerdas gemelas”, es una delicia de chispa y mal gusto. ¿Por qué no escribes para nosotros? » (16). Grossièreté et mauvais goût, ici revendiqués, sont couramment associés au porno, pour qui le fustige du moins. Patty Diphusa fait siens les codes du porno (le fond et la forme), les transpose (et non les transfigure), et sa vie ainsi couchée sur le papier ressemble aux images des romans-photos dans lesquels elle s'illustre : « A sus manos [celles d'Andy Warhol] había llegado uno de mis trabajos más sucios, la fotonovela “El Beso Negro”, y había flipado conmigo » (19). C'est cette même vulgarité qu'elle cultive délibérément dans ses mémoires : « cubriré mis relatos de una pátina de zafiedad y se los entregaré a este muchacho [son traducteur] porque me cae bien » (69). C'est cette patine de trivialité que l'on retrouve dans le lexique qu'elle emploie, et dans le respect de laquelle elle met un point d'honneur. C'est ainsi qu'au chapitre 14 elle emploie un mot, *andares*, que son interlocuteur ne comprend pas : « Iba a contestarle que “andares” equivalía a “carácter”,

39 Le fait de mettre en majuscule des mots a priori vides non pas de sens mais de teneur conceptuelle est une provocation postmoderne, dans la droite ligne de ce que José Luis Aranguren déclare dans un article du premier numéro de *La Luna de Madrid* : « Y ya estamos a la Luna de Madrid-Valencia, es decir en la Postmodernidad. Perdidas todas las utopías y todas las ilusiones. A la puerta de un nuevo Milenarismo, Apocalipsis laico y reaganiano. Sumidos en el Paro, la Delincuencia, la Marginación y la Pasión. También viviendo en el Reencantamiento. En la Esperanza sin Fe. Esto es la Posmodernidad (Quitando mayúsculas y la retórica, tan poco posmodernas) ». Cité par García-Torvisco (2012 ; 374).



pero a veces ser tan explícita me aburre ». Et d'ajouter, en guise de pied-de-nez contradictoire : « Así pues decidí serlo aún más (explícita). / —No importa lo que hagas, si depositas en ello el cien por cien de ti mismo. Si estás conmigo y con esto quiero decir “dentro de mí”, actúa como si sólo yo existiera en el mundo » (107-108). Dans ce qui est tout autant une narration menée tambour battant qu'un discours en abyme sur l'art de narrer comme il faut, Patty Diphusa, s'adressant à un jeune homme à qui elle sert un propos qui se veut didactique, donne l'impression d'instruire aussi bien sur le fond que sur la forme. De la même façon, lorsqu'elle n'est plus conteuse, mais destinataire des récits d'autres personnages, elle aime que le propos soit clair et incisif. Lorsque Pepón, jeune homme de dix-neuf ans qui s'est engoué d'elle, lui écrit un poème, elle pose un regard indulgemment réprobateur sur ces mots qu'elle trouve trop gentils ; elle retranscrit d'ailleurs le poème sans respecter la forme qui est la sienne, comme on recopierait un texte proprement informatif :

Como el Chico es muy joven se había decidido por explicarme las cosas en forma de poesía. YO, que soy tan TOLERANTE, no se lo tuve en cuenta. [...] Hubiera preferido una carta menos aséptica, pero no estaba mal. Estoy acostumbrada a la grosería y cuando alguien es distante y delicado no deja de emocionarme un poco (73-74).

27. Dans le chapitre qui suit, elle reprend le contrôle de la narration : « Le llamé, me refiero al Niñobien, el de la poesía aséptica. Empezó a venir a casa con frecuencia. Además de follar yo le hacía responder al teléfono [...] » (75). La rupture de ton humoristique entre l'appellatif complaisamment dépréciatif, « el de la poesía aséptica », et le verbe vulgaire *follar*, veut tout dire et ne manque pas de sel. Dernier exemple, tiré du chapitre 5. Dans une scène absurde dont Almodóvar a le secret, Patty Diphusa reçoit le coup de téléphone d'un jeune homme qui a perdu la mémoire — ce personnage en préfigure un autre, celui de Pablo, dans le film *La Ley del deseo* (1988), qui devient amnésique à la suite d'un accident de voiture. Patty lui demande de glisser la main entre ses jambes et de décrire ce qu'il y tâte :

— Ya puedes imaginártelo.  
— A Estas Horas mi IMAGINACIÓN se confunde con mis DESEOS, y mis deseos no tienen MEDIDA. SÉ MÁS CONCRETO.  
— La naturaleza ha sido muy generosa conmigo.  
— Odio los eufemismos, pero me fiaré de ti (44).

28. Il faut donc opter pour les mots les plus transparents, les plus immédiatement référentiels, sans atténuer quoi que ce soit, voire n'opter pour

aucun mot et passer directement à l'acte. Alors qu'elle est en train de lécher le corps du même jeune homme de pied en cap, « cada uno de los huesos de su COLUMNA VERTEBRAL », celui-ci voudrait parler et s'ouvrir à elle : « me siento preocupado », dit-il. « PALABRAS [répond-elle] [...] al borde de un ATAQUE DE BAILE SAN VITO » (47), manifestation indignée de son rejet des mots, mise en évidence de leur inanité, qui n'est pas sans rappeler la réplique qu'Hamlet lance à Polonius, « Words, words, words », ou dans un autre genre, non moins percutant, la chanson Parole... Parole... Parole interprétée par Mina et Lupo Alberto (1972). Patty Diphusa ajoute, pour enfoncer le clou, jouant sur le passage abrupt d'un registre de langue à l'autre, d'un propos abstrait à une réalité concrète, dans une sorte de zeugme à la fois sémantique et conceptuel : « No malgastes tus labios con palabras Inútiles y Cómeme el Coño de una VEZ » (47). A la fin de l'épisode, l'homme, flaccide d'abord (« aquel Chico debía tener algún Tipo de Problemas porque su polla permanecía INSENSIBLE a TANTA BELLEZA »), s'éveille enfin : « convertí [mi boca] en el hocico de un oso hormiguero dentro de la cual su rabo desapareció para volver a aparecer en la plenitud de una esplendorosa erección » (48). Notons au passage qu'il s'agit de l'une des très rares métaphores érotiques dont use Patty Diphusa, qui, ce point de vue-là, ne fait pas parade d'une grande créativité verbale, nous l'avons dit. Cette image du fourmilier (« oso hormiguero »), dont le museau allongé suggère quelque analogie érotique, a été utilisée par l'écrivain cubain José Lezama Lima, dans le poème en prose « El guardián inicia el combate circular » issu du recueil *Aventuras sigilosas* (1945), poème dans lequel « el hocico » désigne, par voie métaphorique, le phallus qui lutte avec la « boca del otro animal », symbolisant l'utérus<sup>40</sup>, et non la cavité buccale que Patty Diphusa modèle à sa convenance pour pratiquer une fellation. Et le commentaire final est plein d'ironie : « El esfuerzo y las palabras habían merecido la pena » (48). Les mots n'y sont pas pour grand-chose, convenons-en.

29. Patty Diphusa larde donc le récit de ses déambulations sexuelles de ce qui relève de la coulisse, des conseils afférents au style, au choix des mots et aux stratégies d'écriture et dessine, au fil de la plume, ce que l'on pourrait

40 Pour l'identification et l'analyse de ce lexique animalier qui fait elliptiquement allusion à l'acte sexuel, cf. Bejel (1994 ; 105). Citons une autre métaphore que Patty Diphusa utilise dans un esprit parodique : « [...] soy YO la que tomó la iniciativa, pero si decido perderme tú serás uno de los puertos donde buscaré "refugio" » (72), se dit-elle à elle-même à propos de Pepón. Elle se moque de l'expression érotique facile et éculée d'une certaine littérature qui verse dans le sentimentalisme — « Últimamente soy así de literaria [...] », s'amuse-t-elle.

qualifier d'une poétique de l'explicite ou de l'excitation. Elle vise l'excitation de ses différents partenaires ou interlocuteurs, avec qui elle met en application ses quelques instructions, et non celle du lecteur : le récit qu'elle nous livre est pétri d'humour, truffé de digressions et d'à-côtés, autant d'éléments qui ne font bon ménage avec ce que Jean-Marie Goulemot appelle l'effet de lecture érotique, toujours monosémique, un effet incitatif que rien ne doit venir brouiller (1994 ; 94). Ce primat de l'excitation, et de son assouvissement, au détriment de l'affection, marque le personnage du sceau de la pornographie : « Creo que ambos necesitamos hoy un poco de ternura, pero no nos va a quedar más remedio que follar porque yo nunca duermo » (60), déclare-t-elle au travesti qui, cinq lignes plus loin, la pénètre avec un godemichet. « La pornographie, c'est d'abord la suspension de la tendresse, au profit de la pure excitation », nous rappelle Pascale Molinier (2003 ; 62). En cela, *Patty Diphusa* se rattache aux

personajes del cineasta manchego [...] mucho más divertidos, desmadrados y audaces que verdaderamente eróticos. Quizá debido a la propia explicitud y rapidez con que satisfacen sus impulsos. A veces, en su cine [...], el sexo está demasiado iluminado para sugerir la sombra o la penumbra. No hay espera, ni escenas de transición (García de León et Maldonado, 1989 ; 173-174).

30. Et pourtant, et nous finirons là-dessus, regardons de plus près ce qu'il y a derrière ce lexique explicite que l'on a dit et cette incitation à en user, derrière ce « mythe de l'excès » qu'incarne *Patty Diphusa* à tous égards (Lenquette, 1999 ; 197-201)<sup>41</sup>, derrière cette « narrativización del excesivo yo de la "movida" » (García-Torvisco, 2010). Excès rhétorique, en premier lieu, comme lorsque *Patty Diphusa* déclare à son partenaire « He follado unas diez veces hoy » (45) quand, en réalité, on sait qu'elle n'a eu que six rapports sexuels (« seis polvos ») (34). Il semblerait que cette dénotation pure soit l'arbre qui cache la forêt, et qu'en dépit de cette esthétique *too much* que préconise *Patty Diphusa*, son récit, outre les effets grossissants que l'on a décrits, qui n'exhibent que des parcelles très limitées du corps, laisse volontairement dans l'ombre certains détails piquants, « davantage pour exciter la curiosité du lecteur que pour sauvegarder une hypothétique pudeur » (Lenquette, 1999 ; 209). À deux reprises, en effet, et contre les préceptes qu'elle professe, *Patty Diphusa* ne s'en cache pas :

Como no soy morbosa, y además no era la primera vez que me violaban, no pienso contar todo con pelos y señales (23).

41 Les pages en question ont été reprises dans un article publié en espagnol (2000 ; 76-80).

Conduje su boca a tres puntos clave de mi anatomía que no pienso confesar para que el lector pueda también ejercitar un poco su IMAGINACIÓN [...] (48)<sup>42</sup>.

31. De la part de qui admettait, deux pages plus haut, que son imagination tend à se confondre avec ses désirs (44) et qui exècre les propos « *anticlímax* » (46), l'ironie est flagrante. C'est soudain l'imaginaire du lecteur qu'elle entend piquer, adoptant une stratégie qui procède de la logique publicitaire, de promotion de son propre corps, plus que pornographique, un certain jeu de dit/non-dit qu'elle instaure, ce qui la place, contre toute attente, du côté de l'érotisme insinuant plus que de la franche pornographie<sup>43</sup>. Si les scènes qu'elle décrit ne sont pas vraiment propres à jeter le trouble sexuel dans l'esprit du lecteur, dénuées d'une complexité véritable, il n'empêche que ce qui est passé sous silence l'emporte au fond sur les quelques mots clés dénotatifs que l'on a dits, pourvus de capitales ou non, qui sont évidemment plus tapageurs : « [...] les dije que haríamos todo lo que quisieran » (23), promet-elle à ses deux violeurs. Plus loin, voici comment elle rapporte la nuit d'amour qu'elle a passée avec l'autostoppeur : « Así que, ya que estábamos en la Casa de Campo, paraíso del amor libre, nos pusimos a follar allí mismo. Él me dijo que no le dejara marcas. Era un chico sensible. En fin, hicimos de todo » (26). L'ellipse prend le dessus, et l'indéfini *todo*, qui se substitue au verbe *follar*, lui-même fort imprécis, sert de conclusion et nous laisse sur notre faim<sup>44</sup>. Plus loin, dans un contexte analogue : « Hicimos todo lo que dos personas con un poco de sentido común y llenas de vitalidad pueden hacer en un metro cuadrado de retrete » (32). Ou lorsqu'elle s'adresse à Pedro Almodóvar en personne, qu'elle entend déshabiller (« desnudar ») (88) dans tous les sens du terme : « Háblame más de mí, mientras te hago alguna cosita. [...] Dime qué te gusta. A mí se me da bien todo » (90)<sup>45</sup>. Ou encore lorsqu'elle affirme « poseo un cuerpo que vuelve locos a los hombres » (16), sans jamais le décrire ni donner aucun détail sur son apparence physique, hormis un commentaire vague sur sa taille, ni trop grande, ni trop petite (« aunque menos alta que Bibi Anderssen, tampoco soy Linda Hunt » (53). Ce flou savam-

42 Ce sont deux passages que cite Anne Lenquette (1999 ; 209).

43 Pour la distinction entre érotisme et pornographie, cf. Molinier (2003 ; 61-62).

44 Nous n'avons indiqué dans le glossaire qu'une occurrence du pronom *todo* et exclu les tournures indéfinies (*lo que*, par exemple).

45 C'est ce que Roque, personnage de *Fuego en las entrañas*, dit à Raimunda alors qu'il lui impose une scène de masturbation dans l'ascenseur et éjacule sur sa robe, malgré la résistance qu'elle oppose : « Dime qué te gusta hacer. Se me da bien todo. » (Almodóvar, 1981 ; 14).

ment entretenu, cette stratégie narrative elliptique propre au roman-feuilleton, qui se trouve à la base même de ces chroniques à la publication périodique<sup>46</sup>, seraient impensables dans les films pornographiques en Super 8 dans lesquels tourne Patty Diphusa : ce *todo*, cette *cosita* et ce *cuerpo*, voilà justement ce qui compte, ce sur quoi la caméra ou l'objectif s'attarderaient. Cette part que l'héroïne laisse à l'imagination du lecteur va *crescendo* tout au long de l'œuvre, et recoupe à peu près ce que l'on a dit de la présence des lettres capitales. Plus le récit progresse, plus l'enchaînement des rebondissements sexuels s'espace ; l'ellipse gagne peu à peu du terrain et les détails salaces sont de moins en moins légion. Au chapitre 7, le rapport sexuel avec le travesti Juan Félix se résume à la phrase que nous avons déjà citée (« Él no podía decirme nada porque me estaba comiendo TODO »), et à celle qui suit, « Antes de responderme me encontré una cosa durísima dentro » (60), quelque chose (« algo ») qui se trouvait par terre, un phallus artificiel comme on en trouve dans d'autres films d'Almodóvar (les inquiétants dilataleurs vaginaux dans *La piel que habito*, en particulier) (2011 ; 01:21:12-01:21:46). Autour de quelques termes parfaitement dénotatifs (*comer*, *durísima*), l'imprécision règne. La partie fine à quatre qui suit (chapitre 9) n'est pas plus explicite : « Creo que los cuatro estuvimos bastante generosos. Ofrecíamos la suficiente variedad y éramos lo suficientemente viciosos como para saber sacarle partido a la combinación. Yo me lo pasé bien, y mi amigo americano también [...] » (72). Cinq chapitres plus loin, Patty Diphusa fait l'amour avec le chauffeur de taxi qu'elle a tant convoité : « Me alegré de verle y echamos un polvo para celebrarlo » (101). On n'en (s)aura pas davantage... Ces amants passagers, pour reprendre le titre d'un film d'Almodóvar que nous avons déjà mentionné<sup>47</sup>, tout à fait au propos, sont de plus en plus problématiques, tourmentés ou mélancoliques. Patty Diphusa s'en amuse un temps (« Ahora me he especializado en los [chicos] ambiguos », déclare-elle) (70), puis finit par s'agacer de ce changement d'orientation personnelle, qui suit celui du pays tout entier. Dans le dernier chapitre de ses heurs et malheurs, Almodóvar, en plein tournage de son prochain film, au seuil de la décennie nouvelle, s'adresse à son personnage, désormais passé de mode : « Hace diez años representabas La Locura de los Ochenta, y ahora la Profunda Depresión de los Noventa » (119). Et Patty

46 Lenquette (1999 ; 187-197).

47 Javier Cámara, l'un des acteurs de la distribution, aime à penser que les personnages de cette comédie très années 1980 sont les fils de Patty Diphusa, « por su frescura » (2013 ; sans pagination).

Diphusa de s'en exaspérer : « ¡No es justo! [...] ¡Quiero follar! ¡Quiero ser frívola y banal! » (119).

32. C'est sur cette cohabitation de deux codes tantôt complémentaires, tantôt contradictoires, que nous concluons. Au milieu des procédés formels et sémantiques majoritaires, ces procédés criards qui tendent à l'évidence vers une esthétique pornographique, qui en a tous les dehors, et suffisent à ranger l'œuvre dans la catégorie que Patty Diphusa qualifie elle-même de « subproduct[o] » (15), une catégorie réservée aux moins de dix-huit ans, l'effet excitatif en moins, se fait jour une expression discrètement érotique, en particulier à ce point d'inflexion qui intervient *grosso modo* au milieu du volume, où une Patty Diphusa désabusée, pleinement consciente de son rôle et de la pose qu'elle prend, du personnage qu'elle campe (c'est le triomphe du goût *camp*<sup>48</sup>), délaisse en partie le langage tape-à-l'œil et gueulard qui est le sien. Cela pourrait également être le symptôme d'une œuvre, qui, publiée à partir de 1993 dans le supplément d'un journal à grand tirage, se police et perd ce qu'elle a de plus notoirement transgressif, à l'instar de la *Movida*, devenue « image de marque » (Berthier, 2012 ; 104). Cette tension stylistique qui point ici et là, cette coexistence étonnante, parfois dans une même phrase, de termes explicites et de tournures qui omettent de dire l'essentiel (sexuellement parlant), seraient-elles le reflet de ce tiraillement du personnage lui-même, qui à plusieurs reprises jette l'éponge (« No he escrito nada en los últimos meses porque, como ya expliqué claramente, odio esta ciudad en la que todo el mundo está esperando a que YO diga ALGO para ponerlo de moda ») (68), ce tiraillement de Pedro Almodóvar lui-même ?

[...] ella [Patty Diphusa] era un reflejo inmediato del tipo de vida que yo hacía y, a partir de 1985, fue cuando todo comenzó a liarse y ensombrecerse un poco y me resultaba muy difícil de digerir el carácter tan positivo y lúdico de ella. A partir de ahí, soy yo quien firma cosas más graves que están recogidas en el libro (1991 ; sans pagination)<sup>49</sup>.

## Bibliographie / Filmographie

---

ALMODÓVAR Pedro, *Fuego en las entrañas*, Barcelona, La Cúpula, 1981.

48 Sur cette esthétique *camp*, cf. Larraz (2012 ; sans pagination).

49 À la question que lui pose Patty Diphusa, « ¿Entonces yo soy un simple reflejo tuyo, esa cosa tan horrible que se llama un *alter ego*? » (89), Almodóvar répond par la négative. A ce sujet, cf. Raynal-Zougari (2018 ; 171).

\_\_\_\_\_, *Átame*, El Deseo, 1989.

\_\_\_\_\_, « Pedro Almodóvar se autorretrata con el libro *Patty Diphusa* », in *El País*, 4/04/1991 (aucune mention du nom du journaliste). En ligne [consulté le 10 janvier 2022] : [https://elpais.com/diario/1991/04/04/cultura/670716005\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/04/04/cultura/670716005_850215.html)

\_\_\_\_\_, *Todo sobre mi madre*, El Deseo, 1999.

\_\_\_\_\_, *Hable con ella*, El Deseo, 2002.

\_\_\_\_\_, *Patty Diphusa*, Barcelona, Anagrama, [1991], 2007.

\_\_\_\_\_, Dossier de presse du film *Volver* en anglais, 2009.

\_\_\_\_\_, *La piel que habito*, El Deseo, 2011.

\_\_\_\_\_, *Los amantes pasajeros*, El Deseo, 2013.

ARCAND Bernard, « Vers une analyse anthropologique de la pornographie : notes préliminaires au début d'une recherche », in *Anthropologie et Sociétés*, 7/2, 1983, p. 29-45.

BAUDRILLARD Jean, *Mots de passe*, Paris, Livre de poche, 2000.

BEJEL Emilio, *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga y Fierro, 1994.

BERTHIER Nancy, « Pedro Almodóvar : au commencement était la Movida », in *Savoirs En Prisme*, 1, 2012, p. 79-90.

CÁMARA Javier, « La nueva comedia de Almodóvar lleva el ADN de Patty Diphusa », in *ABC*, 8/03/2013 (mention du nom du journaliste : J. E. A). En ligne [consulté le 10 janvier 2022] : <https://www.abc.es/cultura/cine/20130308/abci-comedia-almodovar-lleva-patty-201303072037.html>

CONTERIS Hiber, « Ritual de sexo, amor y muerte en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar », in *Letras Hispanas*, 1, 2004, p. 3-9.

DESPENTES Virginie, *Baise-moi*, Paris, J'ai Lu, [1994], 1999.

EHRLICHER Hanno, « “Últimamente estás más preocupado por mi corazón que por mi coño”. Sexo, amor y las escenificaciones del deseo en el cine de Pedro Almodóvar », in «*El amor, esa palabra*». *El amor en la novela española contemporánea de fin de siglo*, BUCK Anna-Sophia et GASTÓN SIERRA Irene (dir.), Madrid/Franfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, p. 67-102.

GARCÍA DE LEÓN María Antonia et MALDONADO Teresa, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí. Sociología y crítica cinematográficas*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, 1989.

GARCÍA-TORVISCO Luis, « La narrativización del excesivo yo de la “movida” en *Patty Diphusa* (1983-1984) de Pedro Almodóvar », in *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, CIVIL Pierre et CRÉMOUX Françoise, vol. 2, Madrid/Franfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010, en ligne, sans pagination.

GARCÍA-TORVISCO Luis, « *La Luna de Madrid: Movida, posmodernidad y capitalismo cultural en una revista feliz de los ochenta* », in *MLN*, 127, 2012, p. 364-384.

GOULEMOT Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 1994.

GRANDES Almudena, *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets, 1989.

HOLGUÍN Antonio, *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 1994.

JULLIER Laurent et WILLIAMS Linda, « Scènes primitives et fantasmes sadomasochistes : les années 80 de Pedro Almodóvar et David Lynch », in *Corps*, 9, 2011, p. 183-199.

LANDAIS Émilie, *Les études de la pornographique en France. Naissance, circulation et mutation du fait pornographique dans les sciences humaines et sociales*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Lorraine, 2018. En



ligne [consulté le 10 janvier 2022] : [https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02147833/file/DDOC\\_T\\_2018\\_0327\\_LANDAIS.pdf](https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02147833/file/DDOC_T_2018_0327_LANDAIS.pdf)

LARRAZ Emmanuel, « L'image des écrivaines dans l'univers de Pedro Almodóvar. De *Patty Diphusa* (1984) à *Amanda Gris* (1995) », in *L'intime*, 2, 2012, sans pagination.

LENQUETTE Anne, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste (1975-1995)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

LENQUETTE Anne, « Almodóvar y la movida: *Patty Diphusa*, una obra de juventud desconocida », in *España contemporánea*, 13/2, 2000, p. 75-92.

LE VAGUERESSE Emmanuel, « *Fuego en las entrañas* (1981) de Pedro Almodóvar : le plaisir dans la vulgarité », in *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, SALAÜN Serge et ETIENVRE Françoise (dir.), Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 200-220.

LEV Leora, « Our Rapist, Ourselves: Women and the Staging of Rape in the Cinema of Pedro Almodóvar », in *A Companion to Pedro Almodóvar*, D'LUGO Marvin et VERNON Kathleen (dir.), Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, p. 203-224.

MARTINEZ SILVENTE María Jesús, MIRANDA Carlos et MONTALVO Blanca, « Fotonovela: transmedia entre el cómic y el vídeo arte », *Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga*, 2019, p. 1-13.

MAZZOCCHI Giuseppe, « Pedro Almodóvar : una scrittura contro ? », in *Scrittori contro: modelli in discussione nelle letterature iberiche (Atti del Convegno AISPI di Roma, 15-16 marzo 1995)*, Associazione ispanisti italiani (dir.), Roma, Bulzoni, 1996, p. 265-277.

MOLINIER, Pascale, « La pornographie "en situation" », in *Cités*, 15, 2003, p. 61-67.

OGIEN Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

PAVLOVIĆ Tatiana, *Despotic Bodies and Transgressive Bodies. Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, New York, State University of New York Press, 2003.

RAMONCÍN, *Nuevo tocho cheli. Diccionario de jergas*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.

RAYNAL-ZOUGARI Mireille, « Autoportrait du cinéaste en écrivain : Pedro Almodóvar », in *Littératures*, 78, 2018, p. 163-175.

ROJAS Fernando de, *La Celestina*, RUSSELL Peter (éd.), Barcelona, Castalia, [1991] 2013.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, TROUSSON Raymond et EIGELDINGER (dir.), Genève/Paris, Slatkine/Champion, 2012.

SEGUIN Jean-Claude, « Le sens du déplacement dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios* », in *Poétique du déplacement. Littérature et Arts d'Espagne et d'Amérique Latine*, SOUBEYROUX Jacques (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1996, p. 219-241.

THIBAUDEAU Pascale, « Amante menguante : premier film muet du second siècle du cinéma. Quelles origines pour quel original ? », in *Pandora*, 3, 2003, p. 93-108.

UMBRAL Francisco, *Diccionario cheli*, Barcelona, Grijalbo, 1983.

USOZ DE LA FUENTE Maite, *Urban Space, Identity and Postmodernity in 1980s Spain. Rethinking the Movida*, Oxford, Legenda, 2015.

VIDAL Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Destino, 1989.

YRAOLA Aitor, « compte rendu » de Pedro Almodóvar. *Patty Diphusa* y otros textos (Barcelona, Anagrama, 1991, 181, p.), in *España Contemporánea, Revista de literatura y cultura*, 5/1, 1992, p. 113-115.

ZURIÁN Francisco, « Pepi, Patty, and Beyond: Cinema and Literature », in *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, EPPS Bradley et KAKOUDAKI Despina (dir.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 408-428.

## Annexes : glossaire

33. Chaque entrée se présente comme suit : en gras, la forme non fléchie du mot (l'infinitif pour les verbes, le singulier pour les adjectifs et les substantifs, le masculin pour les adjectifs, sauf quand ils désignent spécifiquement une femme, *ponerse estrecha*, par exemple), suivie, si nécessaire, d'un commentaire relatif au niveau de langue ou d'une explicitation du sens érotique (bien que, pour les raisons que nous avons dites, ce soit généralement superflu), puis le numéro de la page où figure l'occurrence, et une brève citation qui replace le mot dans son contexte.
34. Nous avons regroupé les dérivés polyptotiques d'un terme sous une même entrée, précédés d'un tiret : par exemple, *húmeda - humedecer, excitar - excitable*.
35. Pour ce qui est des syntagmes, nous avons choisi, pour entrée du glossaire, le terme le plus érotiquement « plein », d'un point de vue sémantique ; les termes qui lui sont associés sont précédés d'une flèche : *faldas* → *subir las ~* ; *lengua* → *meter la ~* ; *morbo* → *dar ~* (le tilde reprend le terme qui sert d'entrée au glossaire).
36. Dans une citation, enfin, l'astérisque renvoie à un terme également répertorié dans le glossaire.

<b>abrazar</b> 61	me gustaría dormir una noche <b>abrazada a ti</b>
<b>acostarse (con)</b> 37 76 81	los hombres que no querían <b>acostarse con</b> ella <b>ACOSTARME con</b> la mitad de ellos No le importe que <b>me acueste con</b> chicos con Fraga, por ejemplo, no <b>me acostaría</b>
<b>aguante</b> → <b>tener mucho ~</b> . Avoir de l'endurance (sexuelle).	<b>Tengo mucho aguante</b>

28	
<b>anatomía</b> 48	tres puntos clave de mi <b>anatomías</b>
<b>ano</b> (el) 47	mi LENGUA mordisqueándolo desde el <b>ANO</b>
<b>arrodillarse</b> 31 32 104	Primero <b>se arrodilló</b> él. <b>me arrodillé</b> el Chico, <b>arrodillado</b> , le comía el culo*
<b>atacar.</b> Tentative de pénétration. 23	un RABO* <b>atacando</b> MI CLÍTORIS* dormido
<b>atraer</b> 29	Había algo en él que me <b>atraía</b> irresistiblemente
<b>besar</b> 59 73 73 73 106	antes de <b>besarle</b> Cuando yo <b>besaba</b> a cualquiera de ellos deseaba <b>besarlos</b> deseaba <b>besarte a ti</b> le <b>besé</b> a conciencia
<b>bisexual</b> 34	un matrimonio de <b>bisexuales</b>
<b>boca</b> 31 48 48	Mientras sellaba su <b>boca</b> con la mía Coloqué su <b>boca</b> Conduje su <b>boca</b>
<b>bollo</b> (el). Registre vulgaire. Relations sexuelles lesbiennes. 52	las sorprenderá en pleno <b>bollo</b>
<b>bragueta</b> (la) 26 29 44	manipulé* distraídamente en su <b>bragueta</b> ocupaba buena parte de su <b>bragueta</b>

	Métete la mano en la <b>bragueta</b>
<b>burdel</b> (el) 18	siempre hace de madam* de <b>burdel</b>
<b>cachondo</b> (adj.). Registre vulgaire. Excitant. 38	aunque su cara fuera menos <b>cachonda</b>
<b>caliente</b> → <b>estar</b> ~ 26	estaba tan <b>caliente</b> como yo
<b>clítoris</b> (el) 23 48 66	un RABO* atacando* MI <b>CLÍTORIS</b> dormido que no perdiera de vista mi <b>clítoris</b> mi <b>clítoris</b> reconoció al momento
<b>comer.</b> Cf. <b>coño</b> et <b>culo</b> . Lécher. 60 102 104	me estaba <b>comiendo</b> TODO le <b>comí</b> los morros* el Chico, arrodillado*, le <b>comía</b> el culo*
<b>coño</b> (el) 33 70 79 80 89 101 101 → <b>comer</b> el ~ 26 27 27 31 47	sacando su rabo* de mi coño te va a meter el bastón por el <b>COÑO</b> me sobran <b>coño</b> y hombres la inmensidad de mi <b>coño</b> más preocupado por mi corazón que por mi <b>coño</b> lo que es un buen <b>coño</b> que se estrene con el mejor <b>coño</b> de la ciudad  le <b>había comido el coño</b> le <b>he comido el coño</b> le <b>he comido el coño</b> le <b>como el coño</b> <b>Cómeme el Coño</b> de una VEZ
<b>condón</b> (el) 104 106	quiero una caja de <b>condones</b> se sacó del bolsillo una caja de <b>condones</b>

<p><b>contagiarse.</b> Transmettre une maladie vénérienne. 103</p>	<p>a que <b>nos contagiemos unos a otros</b></p>
<p><b>cosita</b> → <b>hacer alguna ~.</b> Faire une fellation. 90</p>	<p>Háblame más de mí, mientras <b>te hago alguna cosita</b></p>
<p><b>cuerpo</b> (el) 47 107 107 → <b>rendir homenaje al ~ de alguien</b> 48</p>	<p>El <b>CUERPO</b> DE UNA DIOSA DEL SEXO* un <b>cuerpo</b> femenino no es exactamente igual que un <b>cuerpo</b> masculino</p> <p><b>Rendirle a MI CUERPO el HOMENAJE</b> que se merece</p>
<p><b>culo</b> (el) 106 → <b>comer el ~</b> 104</p>	<p>Sabes a <b>culo</b> – le dije.</p> <p>le <b>comía el culo</b> al Farmacéutico</p>
<p><b>chirla</b> (la). La <i>chirla</i> est un mollusque. Désigne vulgairement le sexe féminin. Métaphore référencée par Ramoncín : « coño, chumino, chichi, kiki » (1996 ; 15). 23 46</p>	<p>el simple olor a “<b>CHIRLA</b>” con la <b>CHIRLA</b> al aire</p>
<p><b>chulo</b> (el). Le proxénète. 79</p>	<p>algún <b>chulo</b> conocido</p>
<p><b>dentro</b> 107 → <b>encontrarse algo ~.</b> Introduire dans un orifice sexuel 60</p>	<p>“<b>dentro</b>” de mí</p> <p>me encontré una cosa durísima <b>dentro</b></p>
<p><b>chupar</b> 90 -<b>chupársela.</b> Ellipse du substantif <i>polla</i>. 51</p>	<p>estuviera dispuesta a <b>chupar</b> tantas pollas*</p> <p>y <b>chupándosela</b> a medio staff</p>

<b>depositar.</b> Pénétrer, éjaculer. 47	El CUERPO DE UNA DIOSA DEL SEXO en el que <b>depositar</b> las pocas energías que te quedan
<b>desabrochar</b> 31	desabroché todos sus botones
<b>deseo</b> (el) 37 44 44	VIBRANDO por todos sus POROS* de <b>deseo</b> mi imaginación se confunde con mis <b>DESEOS</b> mis <b>deseos</b> no tienen MEDIDA
<b>desnudarse</b> 60	le comenté mientras <b>se desnudaba</b>
<b>empinársele.</b> Familier. Avoir une érection. 65	al partenaire no <b>se le empinaba</b>
<b>enrollarse.</b> Familier. S'exciter, être tenté par une relation sexuelle furtive. 58	miré al camarero a ver si <b>se enrollaba.</b>
<b>entregarse.</b> Se donner (sexuellement). 28	Cuando <b>me entrego</b> no soy rúcana
<b>erección</b> (la) 48	la plenitud de una esplendorosa <b>erección</b>
<b>erótico</b> 15	Mis interpretaciones <b>eróticas</b>
<b>estrecha</b> → <b>ponerse</b> ~. Etre coincée, faire des manières (dans un contexte sexuel). 32	tampoco <b>me iba a poner estrecha</b> a esas horas
<b>excitar(se)</b> 26 35 43 91 <b>-excitable</b> 84	yo misma <b>me excité</b> muchísimo me <b>había excitado</b> esto me <b>EXCITÓ</b> me miro en el espejo y <b>me excito</b>  Si te confiesas <b>excitable</b>

<p><b>faldas</b> → <b>subir las ~</b> 31</p>	<p>Conseguí <b>subirme las faldas</b> hasta el sobaco</p>
<p><b>felación</b> → <b>hacer una ~</b> 95 <b>-fellatio</b> → <b>hacer una ~</b> 15</p>	<p>tiempo a que les hagas una mala <b>felación</b>  Cuando YO <b>hago una fellatio</b></p>
<p><b>follar.</b> Registre vulgaire 23 24 26 33 45 52 60 68 75 75 91 103 118 118 119</p>	<p>Mientras uno me <b>FOLLABA</b>, El Asesino le dijo al Otro que me <b>follara</b> nos pusimos a <b>follar</b> allí mismo te molesta que <b>folle</b> con otros He <b>follado</b> unas diez veces empiezan a <b>follar</b> unas con otras no nos va a quedar más remedio que <b>follar</b> los hombres con los que <b>había</b> <b>follado</b> Además de <b>follar</b> con ciertos chicos, <b>follar</b> no basta Te gusta <b>follar</b> y que la gente te admire me encanta pero no para <b>follar</b> me pasaba los capítulos <b>follando</b> podría leer y <b>follar</b> al mismo tiempo ¡Quiero <b>follar</b>!</p>
<p><b>glande (el)</b> 32</p>	<p>Le mordisqueé* ávidamente el <b>GLANDE</b></p>
<p><b>gonorrea (la).</b> La gonorrhée, une maladie vénérienne. 101</p>	<p>cogí una <b>gonorrea</b></p>
<p><b>guarro (adj.).</b> Familier. Obscène. 62</p>	<p>fotonovelas <b>guarras</b></p>
<p><b>hacérselo (con)</b> 91 104</p>	<p>no te importaría <b>hacértelo con</b> Felipe González</p>



	¡Voy a <b>hacérmelo con</b> este Chico[...]!
<b>hocico</b> → ~ de un oso hormiguero. Métaphore pour qualifier la bouche de Patty Diphusa, un endroit chaud qui redonne de la vigueur à son partenaire. 48	convertí la MÍA [boca] en el <b>hocico de un oso hormiguero</b> dentro de la cual su rabo* desapareció
<b>homosexual</b> 23 52 <b>-homosexualidad</b> 95 98 105	El otro era tímido, además de <b>homosexual</b> muy altos y muy pálidos, <b>homosexuales</b>  otro ensayo sobre la <b>homosexualidad</b> ¿Hubo <b>homosexualidad</b> en el [...] Far West? el típico rollo de <b>homosexualidad</b> silente
<b>humedecerse.</b> Registre vulgaire. Mouiller (sécrétion du liquide vaginal). 30 <b>-húmeda</b> → <b>estar húmeda</b> 84	Tina Turner <b>se hubiera humedecido</b>  se supone que debes estar <b>húmeda</b> todo el tiempo
<b>intimar (con).</b> Avoir des relations sexuelles. 47 102	<b>INTIMAR FÁCILMENTE con</b> las PERSONAS <b>habían intimado con</b> cabras, gallinas
<b>jadeo</b> (el). Le halètement de qui fait l'amour. 60	en pleno <b>jadeo</b>
<b>labios</b> (los) → <b>lanzarse a los ~ de alguien</b> 31	me <b>lancé a sus labios</b>

46	me <b>lancé a sus labios</b>
<b>lengua</b> (la) 47 60 → <b>meter la ~</b> 59 → <b>trabajo de ~</b> . Un cunnilingus. 31	mi <b>LENGUA</b> mordisqueándolo* las manos* y la <b>lengua</b> no bastaban  le <b>metí la lengua</b> hasta las amígdalas  Después de un buen <b>trabajo de lengua</b>
<b>lesbiana</b> 52 96	Son además enanas, Amazonas y <b>lesbianas</b> putas* <b>lesbianas</b>
<b>madam</b> (la). Emprunt au français non référéncé dans les dictionnaires (à l'inverse de <i>madama</i> , terme castillanisé). 18.	siempre hace de <b>madam</b> de burdel*
<b>mamador</b> (s.) 52 - <b>mamada</b> (la) 76 - <b>mamársela</b> . Ellipse du substantif <i>polla</i> . 96	los “suckers*” ( <b>mamadores</b> , en español)  siempre hay una <b>mamada</b> por aquí  si no les hará daño a los tíos, al mamársela
<b>manipular</b> 26	<b>manipulé</b> distraídamente en su bragueta*
<b>manos</b> (las) 60	las <b>manos</b> y la lengua* no bastaban
<b>maricón</b> 96	pistoleros <b>maricones</b>
<b>masturbarse</b> 24 90	le dijo que prefería <b>masturbarse</b> Si quiero <b>masturbarme</b> sé muy bien cómo hacerlo

<p><b>marcas</b> (las) 32 → <b>dejar marcas</b>. Les traces que laisse sur le corps l'acte sexuel, les stigmates. 26 27 31 34</p>	<p>lo de las <b>marcas</b>  que no le <b>dejara marcas</b> volvió a decir que no le <b>dejara marcas</b> No me <b>dejes marcas</b> me he esmerado en no <b>dejaros marcas</b></p>
<p><b>meter</b> → ~<b>la a alguien</b>. Pénétrer. Ellipse du substantif <i>polla</i>. 24</p>	<p>El Otro le explicó que <b>me la metería</b> a la vez que el Asesino</p>
<p><b>morbo</b> → <b>dar</b> ~. Exciter 56 → <b>tener</b> ~. Avoir quelque chose d'excitant. 70 <b>-morboso</b>. → <b>ser</b> ~. Être enclin à une curiosité sexuelle malsaine. 23</p>	<p>las pocas chicas a las que no les <b>da morbo</b> l  Pero <b>tiene morbo</b>  Como no soy <b>morbosa</b></p>
<p><b>mordisquear</b> 32 47</p>	<p>le <b>mordisqueé</b> ávidamente mi LENGUA* <b>mordisqueándolo</b> desde el ANO*</p>
<p><b>morros</b> (los). Registre familier. Les lèvres, la bouche. 102</p>	<p>Y le comí* los <b>morros</b></p>
<p><b>muslos</b> (los) 37</p>	<p><b>Muslos</b> de fuego</p>
<p><b>orgasmo</b> (el) 32</p>	<p>no habíamos llegado a nuestro tercer <b>orgasmo</b></p>
<p><b>orgía</b> (la) 32</p>	<p>Va de <b>orgía</b>, si quieres apuntarte</p>
<p><b>palpar</b> 106</p>	

	en cada uno de mis senos* (hice que me los <b>palpara</b> )
<b>pantalones</b> (los) → <b>bajarse los</b> ~ 31 → <b>robar los</b> ~ 47	le ayudaba a <b>bajarse los pantalones</b>  Tuve que lanzarme como una posesa y robarle los <b>pantalones</b>
<b>partenaire</b> (el) Partenaire sexuel. Emprunt au français. 65	al <b>partenaire</b> no se le empinaba*
<b>partener</b> (el). Partenaire sexuel. Emprunt probable à l'anglais ( <i>partner</i> ) non référencé dans les dictionnaires. 32	dijo mi <b>partener</b>
<b>paquete</b> (el) 29. Sexe masculin que l'on devine à travers les vêtements. 45. Adjectivation du mot.	no me refiero al <b>paquete</b> ,  una especie de Mel Gibson mucho más ALTO, más <b>paquete</b>
<b>pechos</b> (los) 23 119	el otro me pellizcaba* los <b>PECHOS</b> ¡Qué pechos tiene la hijaputa*!
<b>pellizcar</b> 23	el otro me <b>pellizcaba</b> los PECHOS*
<b>perra</b> → <b>hija de</b> ~. Dépréciatif pour qualifier une rivale. 69	esa <b>hija de perra</b>
<b>placer</b> (el) 47 <b>-placeres</b> 99	tu destino es el <b>PLACER</b>  los <b>placeres</b> a los que le sometí
<b>polla</b> (la) 48 61 90	su <b>polla</b> permanecía INSENSIBLE la <b>polla</b> de cuero estuviera a chupar* tantas <b>pollas</b>
<b>polvo</b> (le). Registre familial. Coït.	

<p>34 46 52 61 62 76 89 (deux fois) 90 → <b>echar un ~</b>. Avoir des relations sexuelles. 45 53 100</p>	<p>Seis <b>polvos</b>, cuatro hombres, El POLVO DE LA RECONCILIACIÓN descienden de un <b>polvo</b> que echaron después del <b>polvo</b> El <b>polvo</b> no estuvo mal UN POLVO RÁPIDO entre <b>polvo</b> y <b>polvo</b> la gente echa un sueñecito Me gustaría filmar mis propios <b>polvos</b>  Echando el MEJOR POLVO DE LA NOCHE después de haber <b>echado</b> un buen <b>polvo</b> conmigo <b>echamos un polvo</b> para celebrarlos</p>
<p><b>porno</b> 15 18 19 24 26 40 62 65 77</p>	<p>estrella internacional del <b>porno</b> trabaja en fotonovelas <b>porno</b> alguna de mis películas <b>porno</b> en Super 8 mm las fotonovelas <b>porno</b> una estrella del <b>porno</b> estrella internacional del <b>porno</b> volver al <b>porno</b> Trabajar en el <b>porno</b> todos mis trabajos como modelo <b>porno</b></p>
<p><b>pornografía</b> (la) 69</p>	<p>está de moda la <b>pornografía</b> sin ingenio</p>
<p><b>poros</b> (los). Ambigüité probable. Orifice. 37</p>	<p>VIBRANDO por todos sus <b>POROS</b> de deseo*</p>
<p><b>preservativo</b> (el) 103 103</p>	<p>Le pedí una caja de <b>preservativos</b> Aquí no vendemos <b>preservativos</b></p>

<p><b>prostitución</b> (la) 86</p>	<p>he vivido de la <b>prostitución</b></p>
<p><b>puta</b> 23. Insulte, acception interjective. 96 101 <b>-hijaputa</b> 119</p>	<p>Vomitaste sólo para provocarnos. <b>Putas.</b> <b>putas</b> lesbianas* mi primera vez fue con una <b>puta</b>  ¡Qué pechos tiene la <b>hijaputa!</b></p>
<p><b>rabo</b> (el). Registre vulgaire. Métaphore lexicalisée. 23 26 33 48 48 76 86</p>	<p>un RABO atacando* MI <b>CLÍTORIS*</b> dormido no echar de menos tu <b>rabo</b> sacando su <b>rabo</b> de mi coño* le cogí el <b>RABO.</b> su <b>rabo</b> desapareció todos tienen corazón y <b>rabo</b> cuando hablo del <b>Rabo</b></p>
<p><b>revolcarse</b> 72. Registre vulgaire selon le <i>Diccionario de la Real Academia</i>. Avoir des relations sexuelles.</p>	<p>al grupo con el que <b>se revolcaba</b></p>
<p><b>sacar.</b> Registre familial. Exciter. 53</p>	<p>Sean Connery, que es el que más me <b>saca</b></p>
<p><b>salido</b> → <b>estar</b> ~. Registre familial. Être excité. S'utilise, à l'origine, pour qualifier les animaux en rut. 29</p>	<p>Cuando estoy <b>SALIDA</b></p>
<p><b>senos</b> (los) 106</p>	<p>cada uno de mis <b>senos</b> (hice que me los palpara*)</p>
<p><b>seropositiva</b> 104 106</p>	<p>soy <b>seropositiva</b> y quiero una caja de condones* no soy <b>seropositiva</b></p>
<p><b>sesenta y nueve</b> (el). → <b>hacer un</b> ~. Désigne une position sexuelle. 31</p>	<p>no nos permitía <b>hacer un sesenta</b></p>

	<b>y nueve</b>
<p><b>sex-symbol</b>  15  20  21  28  28  29  45  58  -<b>sexo</b> (el)  47  86  -<b>sexy</b>  91</p>	<p><b>Sex-symbol</b> internacional  una <b>sex-symbol</b> internacional  una <b>sex-symbol</b> también tiene corazón  cuando se es una <b>SEX-SYMBOL</b>  a pesar de ser una <b>sex-symbol</b>  una <b>sex-symbol</b> es MUCHO  la VIDA de una <b>SEX-SYMBOL</b>  no está bien que a una <b>sex-symbol</b>  la sorprenden</p> <p>EL CUERPO* DE UNA DIOSA DEL <b>SEXO</b>  todo son fiestas, todo es <b>sexo</b></p> <p>no resultáis nunca <b>sexys</b></p>
<p><b>sucker.</b> Nom d'une tribu d'hommes homosexuels dans le scénario d'un film que veut réaliser Addy Possa.  51  52  52  52  52  52  52  53  53  53  54  54  54  54  56</p>	<p>la <b>Sucker</b>  los "<b>suckers</b>" (mamadores*, en español)  un alto mandatario <b>sucker</b> tiene una idea  Un <b>sucker</b>, el más guapo  El <b>Sucker-Sin Pluma*</b>  un científico <b>sucker</b>  El ejército <b>sucker</b>  pérfido plan <b>sucker</b>  el <b>Sucker-Sin-Pluma</b>  el <b>sucker</b> y la enana se suicidan  no seré frankestina, sino <b>sucker</b>  Los <b>sucker</b> son todos hombres  el pueblo <b>sucker</b>  cantidad de <b>suckers</b>  convertirte en una <b>sucker</b></p>
<p><b>testículo</b> (el)  106  107</p>	<p>cada uno de tus <b>testículos</b> (se los cogí)</p>

	Si tu <b>testículo</b> izquierdo
<b>tilín</b> → <b>hacerle ~ a alguien</b> . Taper dans l'œil, être attiré (sexuellement) par quelqu'un. 29	Sólo un chico <b>me hacía TILÍN</b>
<b>tirarse a alguien</b> 61 64	El chico de la polla* de cuero que <b>me tiré</b> te los tiras de vez en cuando
<b>todo</b> → <b>hacer de ~</b> . Désigne un acte sexuel jugé complet et varié. 26	En fin, <b>hicimos de todo</b>
<b>travestí</b> 79 80 81 <b>-travestón</b> 80 88	porque como es un <b>travestí</b> No debe avergonzarse de ser un <b>travestí</b> Por eso le dije que eras un <b>travestí</b>  Como siga llamándome <b>travestón</b> Soy hombre, mujer o <b>travestón</b>
<b>unión (la)</b> 52	la <b>unión</b> monstruosa de Drácula con una Poltergeist
<b>violar</b> 23 24 25 28 28 32 120 <b>-violación (la)</b> 121 <b>-violador</b> 25 32	no era la primera vez que me <b>violaban</b> Que a una la <b>violen</b> dos sicópatas es normal que me <b>volvieran</b> a violar me <b>violaron</b> cuando me <b>violaron</b> después de ser <b>violada</b> En la película me <b>violaron</b> cuatro veces seguidas  una <b>violación</b> múltiple  uno de los <b>violadores</b> era hermano Los <b>violadores</b> me habían dado



	suerte
<b>voyeur</b> 90	Soy esencialmente <b>voyeur</b>
<b>X</b> 16	A nadie le extrañará que una mujer <b>X</b> esponga
<b>zorra</b> . Registre vulgaire. 66. Dépréciatif pour qualifier une rivale. 86	Conozco “este tipo de <b>zorra</b> ” una <b>ZORRA</b> como <b>YO</b>