

## **La violence sexuelle chez Genet et Lamborghini : une esthétique de l'insoutenable.**

Par Marcelo Salinas, doctorant, Paris X

En tant que sujet littéraire, la violence est loin d'être l'un des plus traités par la critique. Probablement, cette situation trouve ses origines dans les effets perturbateurs de cette pulsion. Néanmoins, le fait de parler de la violence implique une démarche d'ouverture vers toutes ses absences dans le domaine du textuel. Il m'a semblé intéressant d'aborder le sujet de la violence dans l'œuvre de Jean Genet et Osvaldo Lamborghini car ces deux auteurs mettent en œuvre différents dispositifs pour canaliser l'expérience violente. En effet, cette analyse prétend démontrer qu'il existe un plaisir de la violence qui peut être régénérateur ou destructeur.

La pratique récupératrice de la violence établie par Genet dans ses œuvres est d'ordre érotique voire poétique. La puissance réductrice de la violence est annulée par Genet à travers la force du désir sexuel. Ces personnages sont sauvés par cette ruse. Par contre, chez Lamborghini le désir ne peut être autre que celui, pervers et sadique, qui est, en effet, une pulsion de mort. Dans ses œuvres, le désir n'est jamais une victoire. Il appartient aux bourreaux, aux tortionnaires mais, même pour eux, il n'est pas une source de plaisir car il amène toujours avec lui, le vide.

Notre analyse sera divisée en trois parties. D'abord, nous aborderons le concept de violence afin de le préciser et d'établir ses différents aspects. Dans une deuxième partie nous aborderons la violence dans l'œuvre de Jean Genet. Nous ferons référence, entre autres, au film *Un Chant d'amour*. Enfin, nous terminerons par la violence chez Lamborghini après avoir donné quelques éléments biographiques sur cet auteur méconnu en France.

Du point de vue de sa définition, la violence se présente comme un objet multiforme et hétéroclite. Ce caractère indéfinissable du terme fait d'elle un concept qui glisse vers d'autres notions, comme celles de force, pouvoir, pulsion, autorité, contrainte, oppression, transgression, agressivité, conflits, etc. Un tel glissement sémantique gêne toute définition rigoureuse de la violence. D'autre part, cette difficulté tient également au caractère « relatif » de sa perception. Comme on l'a déjà signalé, au cœur de la notion de violence se trouve l'idée d'une force, d'une puissance naturelle dont l'exercice contre quelque chose ou quelqu'un lui confère son caractère violent : la force devient violence lorsqu'elle dépasse la mesure ou

perturbe un ordre. La violence évoque également le renversement et la destruction d'obstacles et, dans ce sens-là, elle peut-être brutale et spontanée. La violence est une pulsion.

La violence s'exerce également contre la nature intérieure, comme l'indique l'expression "se faire violence". Elle provient alors de l'effort volontaire contre l'instinct ou l'impulsion. Il est intéressant de noter que la violence peut avoir des significations opposées puisque dans un cas elle exprime la pulsion et dans l'autre le contrôle de cette même pulsion. La violence désigne aussi une puissance corrompue, à base de colère, une impatience dans la relation à autrui, puissance par laquelle on exerce une contrainte sur autrui, de telle sorte qu'il exécute et réalise ce qui est cependant contraire à sa volonté et à ses fins. A la différence de la force qui est maîtrise de la volonté, la violence refuse de convaincre par persuasion pour contraindre l'interlocuteur. Principe de puissance corrompue, impatience dans la relation à autrui, la violence choisit le moyen le plus court pour forcer l'adhésion, pour nier l'autonomie de l'autre et, à la limite, pour l'asservir ou à défaut l'anéantir.

Aux racines de la violence s'entrecroisent plusieurs facteurs. Spécifique à l'espèce humaine en ce qu'elle traduit notre liberté et notre dualité nature et culture, la violence est à comprendre également en rapport avec le contexte social, culturel et historique. Elle apparaît dans tous les cas comme constitutive de l'humanité, même si tous les efforts consistent à infléchir et à canaliser cette violence originelle. La violence apparaît ainsi comme un phénomène qui peut être perçu tantôt négativement comme un facteur de désordre et de corruption, tantôt positivement comme un principe d'action, de liberté, d'affirmation de soi.

Aussi bien l'œuvre de Jean Genet que celle de Osvaldo Lamborghini, se fondent sur les rapports établis entre membres de groupes essentiellement marginaux comme délinquants, tortionnaires, misérables, criminelles ou homosexuelles. Ces relations exposent un système social particulier où la violence est à la base de sa structure. Il est donc possible d'aborder ces œuvres du point de vue de la violence qui s'y manifeste sous diverses formes. Les deux auteurs essaient de montrer comment la violence est produite par l'institution et comment elle est intériorisée par l'individu.

Bien que les deux auteurs fassent du sujet de la violence le centre de leur oeuvre, ils diffèrent clairement quant au but de celle-ci dans leur univers fictionnel. Pour Genet, par exemple, la violence est un acte complexe et significatif, elle est susceptible de récupération sociale et, plus souvent, individuelle. Dans son cas, cette régénération est de l'ordre du désir.

Chez Genet, la violence n'est pas totalement destructrice, elle est récupérée et reformulée par la victime comme un assouvissement de son désir. Ce désir est créateur d'un monde qui peut être onirique (comme dans un *Chant d'amour*) ou d'une nouvelle morale où

le crime est considéré de son point de vue esthétique. L'énergie de l'acte violent est transposée du réel vers un monde recomposé où cet acte devient supportable voire agréable et donc vivable. Genet est le démiurge d'un univers dans lequel ses personnages trouvent leur salut dans cette esthétique du mal.

Par contre, chez Lamborghini, la victime est anéantie par une violence qu'elle subit de plein fouet. Elle ne peut s'y soustraire ou la sublimer : il n'y pas d'issue ou de salut à attendre. Cette violence n'est pas simplement individuelle, elle pèse de tout le poids de l'histoire. Elle a un caractère social. Ici le désir n'est ressenti que par les persécuteurs. Ce désir est pervers, cruel et ne peut se rendre l'écho de celui de sa victime. Contrairement à Genet, la violence de Lamborghini reste, du début à la fin, dans le réel. Par sa brutalité et sa crudité, l'écriture de Lamborghini fait du mal, une esthétique.

La fureur de la violence structure l'œuvre de Genet car ses écrits se nourrissent de la précarité qui engendre l'acte criminel. Cette violence, dans ces textes, est exprimée à travers trois rituels principaux : le vol, la trahison et l'homosexualité. Dans le cas du vol, par exemple, on peut trouver, dans ses romans, différents degrés: le petit voleur à l'étalage, le professionnel du casse ou le voleur meurtrier. Pour Genet, le vol s'imprègne toujours d'érotisme. Le discours érotique ici est explicitement lié au discours homosexuel. Dans le *Miracle de la rose*, Genet écrit : « Moi, quand je casse, quand je rentre dans un appartement, je bande, je mouille. »<sup>1</sup> Le vol, donc, s'accompagne d'une espèce de rituel où se mêlent les corps érotiques et poétiques.

La trahison est, sans doute, un des composants essentiels de l'œuvre de Jean Genet. Ses personnages n'ont d'autre désir que celui de trahir : Jean trahit Salvador, Querelle trahit Gil Turko, Harcamone trahit Divers, Stilitano trahit Pépé, Mignon-les-Petits-Pieds ses amis, etc... A travers la trahison, Genet fait un rapprochement entre policiers et délinquants. On pense notamment aux « donneuses » qui dénoncent leurs complices à la police avec l'intention de réduire la peine ou avoir une autre récompense. A l'exception de Pompes funèbres, où la trahison est dirigée contre l'Etat, tous les romans de Genet mettent en scène des personnages qui trahissent leurs proches. Dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, par exemple, le narrateur dénonce Mignon-les-Petits-Pieds, comme un indicateur :

« Il n'a que peu d'amis. Comme la Divine perd les siens, lui, il les vend aux flics. Divine n'en sait encore rien : pour soi seul il conserve sa figure de traître, aimant trahir.

---

<sup>1</sup> GENET, *Œuvres Complètes* (t. 2), Paris, Gallimard, 1966, p. 317.

Quand Divine le rencontra, il sortait le matin même de prison, où il n'avait purgé qu'un minimum pour vol et recel, après avoir froidement donné ses complices et d'autres amis qui ne l'étaient pas. »<sup>2</sup>

Ces deux formes de violence individuelle, que sont le vol et la trahison, font partie du quotidien le plus trivial de ses personnages. Pourtant ces actes canalisent une violence, la violence institutionnelle dont ils sont victimes. On peut certainement élargir le concept de violence chez Genet. Par exemple il y a une différence entre celui qui commet un délit et celui qui, par sa seule présence de mendiant, gêne les autres. Genet offre une analyse extrêmement intéressante de la misère, forme de violence particulière, comme montre le passage suivant du *Journal du voleur* :

« Un jour Salvador m'arracha des mains doucement le panier et me dit : - Je vais mendier pour toi. Il neigeait. Il sortit dans la rue glacée, couvert d'un veston déchiré, en loques- les poches étaient décousues et pendaient –d'une chemise sale et rigide. Son visage était pauvre et malheureux, sournois, pâle et crasseux car nous n'osions nous débarbouiller tant il faisait froid. »<sup>3</sup>

Dans cette scène, la conception de la violence est subtile, voire subversive. Malgré la souffrance que la mendicité inflige, le personnage de Salvador décide de mendier pour deux, car il s'agit non seulement de se battre pour son pain quotidien, mais aussi de revendiquer ses amours en affirmant la volonté de mendier pour celui qu'on aime. De plus, la description qu'il fait de Salvador : sa saleté (manque d'hygiène), ses haillons (manque d'argent), sa tristesse (manque de joie), peut être ressentie comme une agression pour la société bourgeoise et son « bien être ». On verra ultérieurement que Lamborghini traite de la même façon la pauvreté.

Il faut ajouter maintenant que chez Genet la violence ne provient pas seulement de la précarité comme dans l'exemple qu'on vient de donner. Il y a par exemple aussi la violence criminelle où on tue sans trop savoir qui et pourquoi. L'irruption de cette violence coïncide avec l'usage qu'il fait du crime. Au lieu de le traiter comme un fait sociologique, il en fait un usage « anormal ». Le crime, acte négatif, se transforme en un acte positif, c'est-à-dire que l'écrivain adopte une solution esthétique qui est autre. Genet essaie d'enlever la couche monstrueuse et choquante du crime afin de transgresser les normes de sa signification première.

Dans son roman *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet glorifie la figure héroïque du criminel. L'assassin est le double héroïque auquel le narrateur s'identifie pour écrire. Genet

---

<sup>2</sup> GENET, *op.cit.*, p. 33.

<sup>3</sup> GENET, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1993, p. 19.

élève donc au rang rituel des comportements que le corps social réprouve. La méthode utilisée par Genet pour travestir et récupérer cette réalité est de l'ordre du désir sexuel. D'après Marie Redonnet dans son ouvrage *Jean Genet : le poète travesti*<sup>4</sup>, le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* et du *Miracle de la rose* chante les criminels parce que « cela le fait bander et jouir ». Cela explique pourquoi dans l'œuvre de Jean Genet la prison et les criminels ne sont qu'un décor. Le crime est revendiqué, non comme enjeu métaphysique, mais comme scénario érotique. Un excellent exemple de ce jeu provocateur et subversif instauré par Genet peut se trouver dans son roman *Pompes Funèbres* où l'écrivain fait du nazi Erik Seiler la plus haute figure érotique :

« La queue que je touchais du doigt n'était pas seulement de mon amant, mais d'un guerrier, (...) du démon, de l'ange exterminateur. Je commettais un sacrilège et j'en avais conscience. Cette queue c'était aussi l'arme de l'ange, son dard. Elle faisait partie de ces engins terribles dont il était bardé, c'était son arme secrète, le V1 derrière quoi se repose le Führer. C'était le trésor ultime et premier des Allemands, la source de l'or blond. »<sup>5</sup>

*Pompes Funèbres* est, sans doute, son roman le plus scandaleux. En chantant les miliciens et les nazis dans un livre écrit à la mémoire du résistant Jean Decarnin mort en les combattant, le narrateur se charge du scandale et l'exhibe en le revendiquant. Non seulement il prend pour héros le nazi Erik Seiler et le milicien Riton, dont il fait le meurtrier de son amant le résistant Jean Decarnin, mais il va jusqu'à s'identifier au Führer en personne, devenant à lui seul l'incarnation de tout le mal de l'Histoire, qu'il rend ainsi visible. Cette fascination pour les militaires nazis et pour la machine criminelle fasciste a intéressé, dernièrement, l'historien Ivan Jablonka. Dans son livre, *Les vérités inavouables de Jean Genet*,<sup>6</sup> il retrace une espèce de biographie démystificatrice de l'écrivain. Cette approche, même si elle est très documentée et nouvelle, néglige les aspects esthétiques, essentiels pour la compréhension de l'œuvre littéraire de Genet.

Une autre fascination qui est au centre de l'œuvre et, malgré lui, de la vie de Genet est le monde carcéral. D'ailleurs les comportements violents liés à l'homosexualité ne se limitent pas au cadre de la prison, tout lieu reclus enfermant une majorité masculine peut être le théâtre de ce genre de conduite (internat pour garçons par exemple).

---

<sup>4</sup> REDONNET (Marie) *Jean Genet, le poète travesti. Portrait d'une œuvre*, Paris, Bernard Grasset, 2000.

<sup>5</sup> GENET, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 117.

<sup>6</sup> JABLONKA (Ivan) *Les vérités inavouables de Jean Genet*, Paris, Ed. du Seuil, 2004.

Dans son ouvrage, *Le désir homosexuel*,<sup>7</sup> Guy Hocquenghem nous conduit à une intéressante réflexion sur le caractère pénal et criminel qui entoure le désir homosexuel. Il constate même la perte des limites de l'autonomie du corps dans le scénario du monde criminel. Pour expliquer cela, Hocquenghem, cite le roman de Musil *Les désarrois de l'élève Törless*,<sup>8</sup> qui se déroule dans le cadre d'une école de garçon de la petite société aristocratique viennoise. Dans ce décor se déploient tous les fantasmes homosexuels des élèves. Dans le roman de Musil, l'élève Basini est livré et se livre aux jeux homosexuels avec Reiting et Beineberg sur la base d'une situation délictueuse : Basini a volé de l'argent dans le casier d'un autre élève. Puisqu'il est voleur, il peut bien être homosexuel. On croit retrouver cette même association dans toute l'œuvre de Genet et aussi dans celle de Lamborghini. L'exemple précédent nous montre que dans la société l'abjection est considérée toujours comme une question unitaire. C'est-à-dire, il est suffisant de commettre un seul délit pour perdre son intégrité propre. La société redéfinit l'individu comme un sujet abject, un individu que n'est plus jamais capable d'établir les limites d'intrusion de l'autre en lui-même.

On peut voir cette dernière situation clairement exposée dans le film de Genet *Un Chant d'amour*. En effet, ici le gardien voyeuriste découvre dans les prisonniers l'expression de son désir homosexuel caché. Quand son existence se voit menacée par la pulsion de cet obscur désir, il réagit violemment en se transformant en bourreau d'un des prisonniers. Néanmoins, toute cette violence est récupérée par Genet, comme on l'a déjà analysé, à travers un processus d'érotisation qui freine ou, plutôt, transforme la violence originare.

On peut désigner *Un chant d'amour* comme l'histoire de l'œil, pour faire référence à Georges Bataille, comme l'histoire du désir enfermé dans les yeux tant des personnages, que des spectateurs. Au début du film, on aperçoit un gardien qui est attiré par une vision étrange : à travers les barreaux d'une fenêtre de cellule, une main balance un bouquet de fleurs qu'une autre main, dans la cellule voisine, essaie inutilement d'attraper. Le gardien fait sa ronde en fixant son oeil inquisiteur et fouilleur. Dans cette inspection il découvre que dans chacune des cellules il y a un prisonnier en train de se masturber. Son regard fasciné et excité se fixe sur les tentatives de communication entre deux prisonniers. Entre les détenus, un mur, et dans ce mur un trou imperceptible par lequel, seule une paille peut pénétrer. Le mur devient lui-même objet de désir et au travers du trou les hommes qui ne peuvent pas se toucher, essaient de s'entendre, de se respirer. Alors, la fumée d'une cigarette véhicule le désir exacerbé des détenus. En outre, la paille par laquelle ils communiquent, représente au niveau métaphorique,

---

<sup>7</sup> HOCQUENGHEM (Guy), *Le désir homosexuel*, Paris, Editions Universitaires, 1972.

<sup>8</sup> MUSIL (Robert), *Les désarrois de l'élève Törless*, Paris, Editions du Seuil, 1960.

la sublimation d'un acte sexuel non-réalisé. Cette vision, évidemment, déclenche chez le gardien un fantasme homosexuel qui le déstabilise.

La séquence sur les fantasmes du gardien (autour de la dixième minute), montre deux corps enlacés très parfaits et stylisés. Par la suite, le gardien pénètre dans la cellule du prisonnier plus âgé et le frappe brutalement, ce qui suscite le propre rêve de celui-ci : une romance bucolique avec son voisin de cellule qui tient une guirlande devant sa braguette. Dans son rêve, les amants courent dans la forêt, ils déroulent une espèce de jeu érotique mais sans manifestations sexuelles explicites. Après le rêve du prisonnier on voit le gardien sortir de la cellule, puis réapparaître pour introduire son pistolet dans la bouche du détenu avec une évidente intention érotique. Entre les deux hommes s'établit donc un érotisme marqué par les oppositions dominateur/dominé, actif/passif. Ensuite, le gardien quitte la prison et, quand il se retourne, il voit à nouveau la guirlande qui se balance entre les deux fenêtres. Il s'éloigne sans s'apercevoir que la main finit par saisir la guirlande. Dans le film de Genet ainsi comme dans la totalité de son œuvre, on peut distinguer clairement le mécanisme de récupération de la violence par le biais de la rêverie érotique. Dans ce cadre, la victoire de Genet est toujours verbale, de l'ordre poétique.

*Un chant d'amour* est aussi une exploration sur l'amour homosexuel et sur l'érotisme en général. Le film révèle d'un côté, la vision lyrique de Genet sur l'amour homosexuel et, d'autre part, il énonce comment, dans son œuvre, l'homosexualité fait aussi partie de sa conception poétique. En ce qui concerne l'érotisme et l'esthétique du film, Anaïs Nin ajoutera : « Le film de Jean Genet, *Un chant d'amour*, prouve que la vraie moralité réside dans l'esthétique et pas dans la nature de l'expérience. La beauté puissante de ce film sur l'amour homosexuel saisit l'essence même de l'amour par sa sincérité et son absence de vulgarité. Genet est un poète de l'érotique et il a créé *Un chant d'amour* avec tant de fierté et de style qu'il exprime finalement la beauté de tout désir. »<sup>9</sup>

Oswaldo Lamborghini est né à Buenos Aires en 1940 quasiment à la même époque où le grand écrivain argentin Roberto Arlt finissait ses jours. Cette remarque est loin d'être anodine. En effet, Lamborghini semble être l'héritier d'une tradition littéraire maudite en Argentine. Cette tradition fut inaugurée en 1840 par Esteban Echeverría avec sa nouvelle *El Matadero (L'abattoir)*<sup>10</sup> et elle fut poursuivie, magistralement, par l'œuvre de Roberto Arlt.

---

<sup>9</sup> NIN (Anaïs), *Journal 1955-1966*, Paris, Stick, 1977, p. 486-487.

<sup>10</sup> ECHEVERRIA (Esteban), *Obras completas de Don Esteban Echeverría*, Buenos Aires, C. Casavalle, 1870.

Dans leurs oeuvres, ces écrivains explorent une violence non plus imaginaire, mais réelle, qui ne trouve aucune limite. Cette violence est d'autant plus marquante qu'elle fut anticipatrice voire prémonitoire des événements qui se produisent en Argentine. Ces écrivains nous forcent, d'une part, à regarder « l'insoutenable de l'être » et, d'autre, ils retracent finement l'horreur de l'histoire argentine.

Pour la critique littéraire contemporaine, Lamborghini est un des plus importants représentants du courant littéraire appelé « néo-baroque » qui a pour membres des écrivains comme Néstor Perlongher, Tamara Kamenszain, Emeterio Cerro et Arturo Carrera. Ce groupe se réfère à l'œuvre du cubain Severo Sarduy qui est à l'origine du concept du « néo-baroque » latinoaméricain. D'après Néstor Perlongher, le baroque contemporain est le produit d'une sorte de casse ou de fracture du réalisme. Cette éclosion d'une variété d'écritures nouvelles est la conséquence de l'usure du « réalisme magique » et du « réel merveilleux » quasi omniprésent dans les littératures latinoaméricaines post-boom des années 60. Néanmoins, la variante « néo-baroque » argentine a la particularité d'avoir transformé la splendeur tropicale du baroque de Sarduy en un « néo-boueux » (jeux de mot entre « neobarroco » et « neobarroso »). En effet, l'idée prépondérante de ce courant est de s'écarter des lois conservatrices de la littérature plus canonique en créant un flux de signifiants faisant appel aux néologismes, à l'incorporation de vocables provenant de l'argot philosophique, scientifique ou à la langue qui se crée à l'intérieur de groupes sociaux marginaux, notamment, des minorités sexuelles. D'autre part, les auteurs du « néo-baroque » élaborent dans ces œuvres une représentation qui souligne la corporalité et la sexualité. La poétique qu'ils mettent en œuvre est centrée sur une dualité « pouvoir-désir » où l'instabilité des identités sexuelles est son meilleur exemple.

En 1969, Lamborghini a fait paraître son premier ouvrage, *El fiord (Le fjord)* récemment traduit en langue française. Il s'agit d'un texte incontestablement nouveau. Dès sa parution, une légende littéraire naquit en Argentine. En effet ce texte qualifié d'obscène à l'époque ne pouvait laisser personne indifférent. Il n'était vendu que dans une seule librairie à Buenos Aires, dans laquelle il fallait solliciter discrètement le vendeur. Tous ces événements ont contribué à en faire sa notoriété sans avoir le moindre succès commercial. Dès ses débuts littéraires, Lamborghini était lu comme un maître.

En 1973, la même année que le coup d'état au Chili et trois années avant le coup d'état en Argentine, parut son second livre : *Sebregondi retrocede (Sebregondi recule)*. Une sorte de roman qui était à l'origine un livre de poèmes. En effet, le texte de Lamborghini se situe aux marges du genre romanesque car il oscille entre la poésie, la nouvelle et l'écriture

automatique. Dans cet ouvrage, on retrouve un récit avec la forme de nouvelle intitulé *El niño proletario* (*L'enfant prolétaire*). Ce texte sera celui qu'on va retenir dans notre analyse. Après la parution de *Sebregondi retrocede*, il fit partie de la direction d'une revue d'avant-garde appelée *Literal*, dans laquelle il publia quelques textes critiques et quelques poèmes. C'est à cette époque que Lamborghini commence à être reconnu aussi pour sa poésie. En 1980, il publie une partie de son œuvre poétique. Puis en 2004, sous la direction de César Aira, elle fut publiée dans son intégralité. Pourtant elle manque encore d'une vraie analyse de la part de la critique littéraire.

Durant le reste de la décennie, ses publications furent occasionnelles, voire exceptionnelles : quelques récits, un poème de temps à autres et des manuscrits qui circulaient parmi ses nombreux admirateurs. Il quitta Buenos Aires pendant plusieurs années pour rejoindre la ville balnéaire de Mar del Plata. Peu après, il partit pour Barcelone, dont il revint, malade, en 1982. Pendant sa convalescence à Mar del Plata, il écrivit un roman intitulé *Las hijas de Hegel* (*Les filles de Hegel*), mais il ne s'occupa pas de sa publication. Puis il retourna à Barcelone, où il mourut en 1985, à 45 ans. Lamborghini passa ses trois dernières années dans une réclusion quasi absolue qui, finalement, fut très féconde. Sa mort révéla une œuvre vaste et surprenante qui culmine avec le cycle *Tadeys* qui contient trois romans (le troisième étant inachevé) et un dossier de notes volumineux et, d'autre part, les sept tomes du *Teatro Proletario de Cámara* (*Théâtre prolétarien de chambre*) qui est une expérience innovatrice incluant la poésie, la prose et le dessin, à laquelle il travaillait juste avant sa mort.

La cruauté de l'œuvre littéraire de Lamborghini est spectaculaire dans le sens stricte du terme. C'est une littérature qui est toujours consciente de soi-même et qui devient un spectacle dans chaque représentation. Les personnages qui y participent s'excitent des regards médusés des lecteurs en instaurant une espèce de théâtre pervers où se croisent ceux des spectateurs, des bourreaux et des victimes. La transgression du texte s'organise à travers deux axes principaux : la sexualité et la classe sociale. Au long de ses récits, les personnages de Lamborghini font l'inimaginable sur leur corps et ceux des autres. Mais, l'écrivain ne montre pas pourquoi ses personnages ont été amenés à faire cela sinon, plutôt, il révèle la joie ou le malheur que ces corps ressentent.

On peut dire que l'écriture de Lamborghini est obscène et violente. Par exemple, dans ces textes, la torture est une pratique qui se répète sans cesse. D'autre part, la sodomie, la scatologie et la mort s'enchaînent dans une séquence mécanique sans fin. La chair est salie, mangée ou torturée, mais toujours consommée. Ainsi, le sexe, les excréments et le sang

révèlent le cœur de cet univers infernal. A la différence de Jean Genet, chez Lamborghini les personnages accomplissent leurs fonctions infernales et orgiaques (démunies de toute sa partie dionysiaque), avec une jouissance destructrice. La mort est son aboutissement, en conséquence elle ne laisse la place qu'au vide. Quant aux victimes, il n'existe pas de possibilité de salut comme pour les personnages de Jean Genet. La violence ici n'a pas de récupération possible. Par exemple, l'enfant prolétaire est condamné depuis sa naissance, sa vie est une déchéance totale. Même sa mort, même son cadavre mutilé et abusé ne lui permettra pas de retrouver la paix. En effet l'histoire ne s'arrête pas à son cas particulier, car il n'est qu'un simple représentant de sa classe sociale, qui souffrira et sera victime tant qu'elle existera.

Le récit de Lamborghini se structure sous une forme manichéenne où nous retrouvons d'une part les enfants bourgeois et de l'autre l'enfant prolétaire. Le sujet de l'énonciation est lié aux enfants bourgeois. En effet, ce sont eux qui maîtrisent et racontent l'histoire. Pour l'enfant prolétaire l'histoire lui est imposée, il n'a jamais le droit à la parole. Il n'a aucune prise sur le récit.

« Dès qu'il fait ses premiers pas dans la vie, l'enfant prolétaire souffre des conséquences de son appartenance à la classe des exploités. (...) C'est pour cette raison que je me félicite de ne pas être ouvrier, de ne pas être né dans un foyer prolétaire. Le père ivre et toujours au bord du désœuvrement frappe son enfant avec une chaîne d'attache, et ne lui parle que pour lui inculquer des idées assassines. (...) Chez lui, dans cet antre répugnant, il assiste à la prostitution de sa mère, qui se laisse tringler par les commerçants du quartier pour conserver son crédit. Dans mon école nous en avons un, d'enfant prolétaire. Stropani était son nom, mais la maîtresse l'avait remplacé par Estropié ! (...) Evidement, la société bourgeoise se complaît à torturer l'enfant prolétaire, cette bave, cette larve élevée dans l'idiotie et la terreur. »<sup>11</sup>

Dans cette histoire il y a la synthèse de l'Argentine moderne. Elle nous parle d'une manière très crue d'un déterminisme sociale, d'une réalité violente et affreuse même insoutenable. Lamborghini élabore ainsi une construction allégorique qui cherche à représenter ce qui ne peut l'être : ce que lui-même a appelé dans l'un de ses récits « la putréfaction de l'histoire ».

---

<sup>11</sup> LAMBORGHINI, *Le fjord*, Monaco, Désordres, 2005, p. 88-89.

Dans *L'enfant prolétaire* la violence ne se manifeste pas simplement à travers le langage mais surtout par la violence physique et sexuelle. De cette manière, la violence se place aussi bien dans l'énonciation que dans l'énoncé.

« A coups de poings et de pieds nous plongeâmes Estropié ! au fond d'une fosse où croupissait un peu d'eau. (...) Notre délire s'intensifiait. Le visage de Gustavo se contracta dans un spasme de plaisir d'agonisant. (...) Moi je me tenais les couilles par crainte de mon propre plaisir, redoutant mon hululant et propre plaisir d'agonisant. Nous voudrions mourir ainsi, quand la jouissance appelle la jouissance, appelle la vengeance, appelle l'extase. (...) Parce que la jouissance était déjà décrétée là, par décret, dans ce petit pantalon soutenu par une seule bretelle de chiffon gris, crasseux et effiloché. Esteban le lui arracha et les fesses sans slip, amèrement dénudées de l'enfant prolétaire furent découvertes. (...) Le sang jaillit en haut et en bas, illuminé par le soleil, et le trou de l'anus resta sans peine humide comme pour faciliter l'acte que nous préparions. Et ce fut Gustavo, Gustavo qui le transperça le premier de son phallus, énorme pour son âge, trop coupant pour l'amour. »<sup>12</sup>

Si on fait une lecture sociologique et historique de *L'Enfant prolétaire*, on pourrait dire qu'il s'agit d'une nouvelle d'anticipation. Le plaisir éprouvé par les enfants bourgeois nous fait penser à celui des tortionnaires de la dictature militaire en Argentine. Ce crime, cette violence est, finalement, plus réelle que littéraire. Il semblerait que l'insoutenable écriture de Lamborghini ferme d'une manière paroxystique le cycle ouvert par Roberto Arlt dans la littérature argentine. Du délire de la torture pressentie à l'abomination historique de la torture infligée et subie, l'écriture devient aussi tortionnaire.

« C'était bientôt mon tour mais je ne voulais pas le pénétrer par l'anus. –Moi, je veux me faire sucer- grinçait-je. (...) A coups de cravache j'arrachai des lambeaux de peau du visage d'Estropié ! et lui intimai un ordre succinct : -Tu dois le lécher. Suce ! -

Estropié ! commença à le lécher. Sans trop de forces, comme s'il craignait de me faire mal, augmentant ainsi mon plaisir. Je glissais le poinçon dans sa bouche pour sentir le froid du métal sur la pointe du phallus. Jusqu'à ce qu'à force de frémir, je finisse par jouir. Alors, je laissai la tête aplatie d'animal se poser dans la boue. (...) Nous traînâmes le corps flasque de l'enfant prolétaire jusqu'à l'endroit indiqué. Nous trouvâmes un fil de fer. Gustavo le pendit sous la lune, embijoutée, en tirant sur chaque extrémité du fil de fer. La langue sortait de la bouche comme dans tous les cas de strangulation. »<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> LAMBORGHINI, *op. cit.*, p. 90-91.

<sup>13</sup> LAMBORGHINI, *op. cit.*, p. 95-97.

La littérature de Lamborghini se nourrit et s'imbibe du désastre. Là où il n'y a plus de sens possible, restent la souffrance et l'aversion à l'état pur. Tous ceux qui ont réussi à lire Lamborghini ont accepté d'être torturés, ils ont pris en charge leur partie du désastre.

Si nous lisons Genet ou Céline, pour citer des auteurs où, même si les personnages peuvent être finis et vaincus, cyniques ou détruits, nous trouverons toujours un lien, un élan, un salut aigre-doux, un petit « Chant d'amour » qui les rapproche de ce qui est humain. Par contre, chez Lamborghini les personnages sont inhumains et perpètrent des actes d'une cruauté difficilement imaginable. Et pourtant il suffit d'interroger des victimes de la dictature militaire pour s'apercevoir que ces tortures ne sont pas fictionnelles.

L'écrivain César Aira dans sa préface à *Novelas y Cuentos I*<sup>14</sup> de Lamborghini, nous signale que la première et dernière question qui surgit avant toute autre en lisant l'œuvre de Lamborghini, est « comment peut-on écrire aussi bien ? » Il continue par dire qu'il croit qu'il y a un au-delà de la qualité esthétique, un au-delà du simulacre d'achèvement que produit une prose parfaite. Cette impression me semble juste mais je reformulerais la question de la manière suivante: « Comment peut-on écrire aussi bien en faisant aussi mal ? »

---

<sup>14</sup> LAMBORGHINI, *Novelas y Cuentos I*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.