

UN AMOUR « SANS FIL » DANS LA NOUVELLE « AMOR VIRTUAL » DE PABLO SIMONETTI

Henri BILLARD
Université de Poitiers, C.R.L.A.

Au milieu des années quatre-vingt-dix, la figure du « veuf gay » commence à apparaître dans la littérature latino-américaine. Il s'agit d'un homme – atteint ou pas de la maladie VIH-sida – qui témoigne de son expérience face à la mort de son compagnon. Il est donc le héros de sa propre histoire et prend la parole de façon « naturelle », d'où l'impression d'universalité qui se dégage de la plupart de ces récits. Pour faire l'analyse de la représentation de ce nouveau personnage, j'ai choisi la nouvelle : « Amor virtual » de Pablo Simonetti.

Cet auteur est l'une des figures les plus prometteuses de la littérature chilienne. En 1996, ce jeune ingénieur de trente-cinq ans titulaire d'un *Master of science*, délaisse les sciences pour se consacrer aux lettres. Son travail a rapidement été reconnu grâce à un premier prix au concours littéraire de la revue *Paula* en 1997 et la publication deux ans plus tard d'un recueil de nouvelles, *Vidas vulnerables*, aux éditions Alfaguara. Après quelques années de silence relatif, en septembre 2004, il publie son premier roman, *Madre que estás en los cielos*. Ses œuvres ont rencontré un réel succès populaire – quinze mille exemplaires pour son premier roman – et ont fait l'objet de critiques le plus souvent élogieuses de la part des journalistes spécialisés et des écrivains. Ainsi, Roberto Bolaño a exprimé en présentant le livre *Vidas vulnerables* son admiration pour Pablo Simonetti : « [h]ace tiempo que no leía cuentos tan bien narrados por un escritor chileno » (ALCÁNTARA, 1999 : 26). La valeur de ce recueil de nouvelles a été également soulignée par le critique du journal *La Estrella de Arica*, Alfredo López : « [u]na mirada desprejuiciada a una sociedad chilena todavía intolerante [...] » (LOPEZ, 2000, 13).

Pour la sortie de ce roman, sa nouvelle maison d'édition, Planeta, a mis en place – comme cela avait été le cas d'Alfaguara en 1999 – une stratégie délibérée de promotion médiatique de l'auteur : tout d'abord une série d'entrevues tant à la télévision que dans les journaux chiliens, puis le point d'orgue de la présentation de son premier roman par Jaime Bayly lors de la Feria del Libro de Buenos Aires en 2005. Le choix de Jaime Bayly lui aussi publié par Planeta, part également d'une volonté de publicité maximale : Bayly a connu un grand succès médiatique et éditorial grâce à son statut de présentateur de télévision célèbre, mais aussi parce que ses romans sont des « romans à clef ».

Néanmoins au-delà de la finalité purement commerciale, de cette présentation par Bayly, ressort une logique plus générationnelle. L'auteur péruvien, au même titre que Simonetti et Fuguet, appartient à la génération *McOndo* et illustre deux aspects d'un même renouveau de la littérature latino-américaine, autour du traitement de thèmes tels que la modernité urbaine, la problématique des genres et le quotidien latino-américain dans une perspective opposée à celle des grands écrivains du *boom*¹.

¹ En ce sens, la littérature à thématique gay n'est qu'un exemple parmi tant d'autres qui tend à montrer que l'Amérique latine, l'Europe et les États-Unis ont plus de parentés que de différences : « El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?) ». (FUGUET et GÓMEZ, 1996: 13).

Bayly et Simonetti ont également en commun l'emploi de références culturelles nord-américaines et l'inclusion de personnages gays dans leurs œuvres respectives. C'est la vague démocratique des années quatre-vingt-dix qui a fait que l'homosexualité est devenue un sujet évoqué beaucoup plus explicitement dans les médias, phénomène que les maisons d'édition ont su exploiter en publiant davantage d'œuvres à thématique gay. Cependant, il est nécessaire d'apporter quelques nuances à ce rapprochement entre les deux auteurs. En effet, à l'heure actuelle, Simonetti n'est pas réellement connu au-delà du Chili et, surtout, son œuvre se caractérise par une écriture plus concise et réflexive que celle de Bayly et n'a pas provoqué d'aussi vives polémiques.

Dans la nouvelle « Amor virtual », le narrateur-protagoniste dépeint la nostalgie et les différentes émotions associées à la perte d'un être cher. L'auteur donne vie ainsi à un récit où un narrateur anonyme s'exprime sous la forme d'une longue lettre adressée à Benjamin, son amoureux : « Cuando puse mis dedos sobre el teclado, surgió esta carta que te escribo » (SIMONETTI, 1999 : 67). Celui-ci est décédé il y a quelque temps mais le narrateur-protagoniste agit comme si Benjamin pouvait l'entendre : « Ayer pensé en ti mientras venía camino a Zapallar » (SIMONETTI, 1999 : 57). Cette référence géographique est fondamentale pour comprendre le milieu auquel appartiennent les personnages de cette nouvelle. Il s'agit de l'un des lieux de villégiature préférés de la haute bourgeoisie chilienne. Situé au centre du Chili, Zapallar est célèbre par sa petite plage, son microclimat et l'architecture de ses villas. Cependant ce qui a contribué à sa légende, forgée surtout dans les années quarante, est son caractère cosmopolite où peintres, philosophes et artistes se mélangeaient aux familles les plus riches du pays et d'ailleurs.

Dans ce récit à la première personne, on retrouve des éléments narratifs et descriptifs qui traduisent donc le chagrin d'un veuf mais aussi, simultanément, l'acceptation par le narrateur-protagoniste de son orientation sexuelle, comme le montre ce souvenir de la cérémonie de l'enterrement : « Ninguno de ellos –incluyéndome– había llegado a ser tu amante. Sin embargo, nos habías entregado la atención suficiente para que cada uno se sintiese enamorado de ti » (SIMONETTI, 1999 : 58). Bien évidemment cela apparaît comme possible parce que cela représente la réalité d'une élite attirée par la modernité et l'ouverture des pays riches du Nord². Benjamin était chilien, mais habitait à New York et le narrateur appartient à un milieu aisé, puisqu'il loue une maison à Zapallar, voyage, parle l'anglais et peut s'offrir un ordinateur connecté à Internet avant la démocratisation de celui-ci.

Dès les premières pages, le narrateur anonyme met en évidence la nécessité d'être proche de Benjamin, de ne pas l'oublier. Comme ils étaient tous deux écrivains, la mort a mis fin à leur échange quotidien de mails mais non à leur mémoire, qui devient source d'inspiration littéraire : « Después de visitar la tumba [...] [i]nсталé el computador y me senté frente a él dispuesto a iniciar una novela » (SIMONETTI, 1999 : 67). L'auteur réussit ainsi à faire ressentir les émotions de son personnage, à faire partager ses souvenirs tout comme la nostalgie qui l'envahit, sans jamais se complaire dans le mélodrame. La visite sur la tombe de son amoureux en est un exemple particulièrement significatif.

² À ce propos, on peut citer les réflexions de Dominique Wolton : « Plus vous êtes riches, plus vous pouvez intégrer les apports extérieurs aux cadres habituels. Plus vous êtes pauvres, moins vous maîtrisez les changements, et moins il est possible de préserver ce que l'on appelle par ailleurs la « culture ». Certes les dominés ne restent pas passifs ; ils recombinaient eux aussi les éléments culturels qui leur sont imposés, mais ils sont évidemment dans une situation plus défavorable. Et c'est à ce sentiment de dépossession, de perte de repères, au niveau du pays entier, voire d'aires culturelles, qu'il faut être sensible » (WOLTON, 2003 : 49).

Ayer en la tarde, al llegar, fui a visitarte a la tumba sin pasar por la casa. Los pinos achaparrados que cubren la puntilla donde descansa el cementerio me hicieron recordar un pasaje de tu última novela, aquel de las parejas del pueblo cuando van a hacer el amor bajo esa capota verde e hirsuta.

Si supieras dónde estás enterrado. Es el lugar más bello del mundo. Estás en primera fila, asomado al roquerío, con Pablo Burchard de vecino y José Donoso en una tumba más atrás, sin vista, envidiándote para toda una eternidad [...] Me senté en un escalón y apoyé una mano en la piedra. Te hacía cariño [...] (SIMONETTI, 1999 : 63-64).

L'évocation du peintre Pablo Buchard³ et de l'écrivain José Donoso est chargée de réminiscences esthétiques. La description du narrateur reproduit l'impression nostalgique des tableaux du peintre chilien. On y retrouve plusieurs paysages du centre du Chili, où le soleil de l'été caresse les vieilles portes des maisons de maître, comme le fait la main du narrateur sur la tombe de Benjamin. Cette description toute en nuances, ces traits à la fois évocateurs et naïfs, font de lui un peintre du quotidien où la simplicité, le naturel occupent une large place. Comme Donoso, il aime se situer entre tradition et modernité. Et, fait évident, *El lugar sin límites*⁴ est l'un des romans les plus marquants et significatifs de la littérature traitant de l'homosexualité. En effet, nombre de romans de Donoso comportent des personnages équivoques, tourmentés, à la sexualité refoulée, attribuable à une homosexualité non assumée. À ce propos, et comme un exemple de la distance que devait prendre un écrivain abordant le thème de l'homosexualité avant l'évolution des mœurs des années quatre-vingt-dix, il semble opportun de citer une étude sur l'œuvre de José Donoso. Dans celle-ci on signale que « Donoso usa mucho una máscara más o menos transparente para hablar de la homosexualidad » et que dans sa nouvelle *Santelices* (1962) « la homosexualidad aparece descrita de manera indirecta, y varía en claridad. En su primera parte, el interés erótico de Santelices por los hombres [...] se muestra de manera indudable, pero en la segunda, su interés cambia de manera radical. » (GARCÍA CASTRO, 2002 : 41-42).

On peut donc voir, dans cette volonté de Simonetti de mettre en relation son texte avec celui de Donoso, le désir d'affirmer une filiation tout en signalant en même temps une rupture. En effet, Simonetti, tout comme les autres auteurs de la génération *McOndo*, rompt avec les stéréotypes du personnage homosexuel pour offrir une représentation « recevable » de celui-ci. En d'autres termes, le propos de ces auteurs n'est plus purement subversif comme il l'était auparavant avec en particulier la figure de la « folle », mais manifeste plutôt le désir de rentrer dans la norme en proposant une image du personnage homosexuel plus « réaliste », voire humanisée, sans le diaboliser. La scène romanesque est alors envahie par un personnage qui cherche à attirer la sympathie voire la complicité du lecteur. Il s'agit d'un homme gay « moderne » et masculin, sensible et intégré. Par l'emploi du « je », que l'on retrouve dans la plupart des textes de cette génération, le personnage exprime sa sensibilité et s'assume.

Si l'on analyse la description que le narrateur-protagoniste fait de sa relation avec Benjamin, on remarque qu'ils vivent loin l'un de l'autre et que leurs rencontres quotidiennes ne sont que virtuelles. De plus, tout en étant écrivains, leurs échanges épistolaires ne tournent ni autour de thèmes intellectuels ni de discussions littéraires.

³ Pablo Buchard (1875-1964), peintre et premier directeur de l'École des Beaux-Arts du Chili (1932-1935).

⁴ Le roman a été traduit en anglais (*Hell Has No Limits*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1995) et en français (*Ce lieu sans limite*, Paris, Le serpent à plumes, 1999). Il a été aussi porté à l'écran par Arturo Ripstein en 1978 (Mexique) et il y a une abondante bibliographie, surtout en anglais, qui rend compte de l'attention que la critique lui a accordée. Voir, par exemple : PALAVERSICH, Diana (1990), GARBER, Marjorie (1991) et FOSTER, William (1997 : 4).

Ayer, mientras manejaba hacia acá, excitado por la música, sentí resurgir la fuerza necesaria para atreverme con una nueva historia: escribiré en tu nombre. Benjamin, en tu nombre, me dije varias veces. No se debió tan sólo al entusiasmo del momento, sino también a la remembranza del incalculable estímulo que significabas para mí. Es extraño: no éramos grandes cómplices en asuntos literarios, no intercambiábamos nuestros trabajos, no nos recomendábamos lecturas, teníamos estilos diametralmente opuestos, incluso pretendíamos cosas diferentes de la literatura (SIMONETTI, 1999 : 62).

La partie la plus importante de leur relation s'est déroulée donc sans contact physique réel mais de façon « virtuelle » : « Más o menos a la misma hora nos sentábamos frente a nuestros computadores y esa sincronía me reconfortaba » (SIMONETTI, 1999 : 62). Le mail apparaît ainsi comme une « lettre pont » illimitée, dont le plus grand avantage est la possibilité de communiquer au-delà des distances réelles et d'une façon si immédiate, qu'elle peut presque remplacer la présence physique de l'autre : « La fuerza de tu aliento se encausaba a través de nuestras conversaciones en el mail » (SIMONETTI, 1999 : 62).

Cependant une « autre » distance existe entre les deux hommes quand ils sont ensemble soit au Chili, soit à New York. En dépit de l'attraction érotique que Benjamin exerce sur le narrateur et de l'intensité de leurs échanges par mail, leurs rapports sont exempts de sexualité. Le recours à certains gestes de sensualité de la part de Benjamin, soulignent l'ambiguïté de celui-ci : « Asomabas una pierna entre las sábanas » (SIMONETTI, 1999 : 69) en même temps que d'autres éteignant les fantasmes du narrateur : « Desplegaste las señales que aplacaban la incandescencia que de seguro brotaba de mis ojos en esos momentos » (SIMONETTI, 1999 : 69). Apparemment, c'est Benjamin qui a voulu ce type de relation : « Seremos amigos, tan sólo amigos, me decías tácita pero imperativamente » (SIMONETTI, 1999 : 70). Les raisons sont à rechercher dans les conflits profonds de Benjamin avec lui-même et dans ceux du narrateur-protagoniste. Ces deux personnages ont définitivement renoncé à toute intimité physique.

Mientras paseábamos por Nueva York o durante alguna de esas comidas que te ofrecían cuando estabas en Chile, nuestras conversaciones adquirían un matiz circunstancial, anecdótico, incluso frívolo. Y no puedo dejar de pensar que la causa era que ambos temíamos que la intensidad de los mails, esgrimida a cuerpo presente, nos haría desembocar inevitablemente en la cama. Tengo conciencia de que suena brutal, pero me es imposible juzgarlo de otro modo. Existían razones suficientes para contenernos: tu convencimiento de que el sexo era la mejor manera de destruir nuestra amistad; la conjunción de nuestros caracteres, ambos dominantes, también proyectaba más de una sombra de fracaso inevitable; además yo, en cierto sentido, continuaba dentro de la convivencia hipócrita de Chile, mientras tú la habías dejado atrás como quien huye de un incendio descontrolado; sin embargo, creo que la línea final era nuestro temor a desarticularnos, a perder el control por completo. Quizá sea ése el mayor resentimiento que albergo. Es como si a un sentimiento natural, espontáneo, necesario, no le hubiera sido dado un curso a lo largo del cual escurrir, desperdiciándose su valioso caudal (SIMONETTI, 1999 : 67-68).

D'après le récit, on peut déduire que Benjamin et le narrateur-protagoniste ont des conceptions très différentes de l'esthétique littéraire mais aussi de la manière de vivre leur homosexualité. Comme bon nombre de Latino-américains, Benjamin a choisi l'exil plutôt que les contraintes d'une double vie au Chili. Son choix s'est porté sur New York, ville emblématique dans l'univers gay. La fiction renvoie donc à une réalité concrète. En effet, les villes comme New York, San Francisco, Londres et Paris affichent une présence gay, renforcée par l'existence de librairies, bars, restaurants et associations politiques. Au Chili, comme dans la plupart des pays latino-américains, les gays et lesbiennes préfèrent mener une double vie plutôt que de perdre leur famille et leurs amis. En Europe et en Amérique du Nord, il est plus facile de « sortir du placard » parce que les conditions matérielles permettent de

mener une vie indépendante ; en outre il existe des valeurs culturelles spécifiques à ces pays (essentiellement les pays anglo-saxons et d'Europe du Nord) qui permettent le respect des libertés individuelles et facilitent l'indépendance et la vie privée. À ce sujet, l'auteur signale dans un entretien donné à une revue chilienne :

Basta que la persona diga que es homosexual o lo demuestre para que sea atacado y censurado. Hay una falta de honestidad enorme en eso. Lo más fuerte de este país es que las personas en esa situación no tienen espacios de receptividad, nadie los acepta. Un tipo que sale del clóset pierde inmediatamente sus mundos de seguridad, de pertenencia, y debe inventarse otros. Ahí está el problema: se miden las cosas por un status externo y no se acoge al hombre en su completud (PARADA, 1999 : 129).

Le protagoniste comprend à présent qu'il a refusé de s'abandonner à ses sentiments et à ses désirs. Pour cette raison il va essayer de trouver une réponse à leur distance physique à un niveau plus subtil, plus élaboré, celui d'une sexualité qui peut conduire à l'anéantissement : « era nuestro temor a desarticularnos, a perder el control por completo ». Cette association entre *Éros* et *Thanatos*, renvoie de toute évidence aux thèses de Georges Bataille qui, dans *Les Larmes d'Éros*, signale que « l'érotisme est un monde dément, et dont [...] la profondeur est infernale » (BATAILLE, 1981 : 62). Elle met en relief les fantasmes inconscients du narrateur-protagoniste, en traduisant ses craintes de tomber dans une relation sans limites, sans respect pour l'autre.

Sur un plan psychanalytique, on peut se demander si cette crainte du protagoniste d'établir des relations intimes peut trouver son origine dans la relation de celui-ci avec sa mère. Le texte ne fournit pas de pistes pour le savoir, mais il est fort possible que sa conduite trouve son origine dans une relation fusionnelle avec la mère, dans laquelle celle-ci n'aurait pas reconnu le fils comme un individu mais comme une extension d'elle-même. Cette blessure narcissique l'amènera donc à établir inconsciemment des relations avec des hommes qui ne le « reconnaîtront » pas, comme c'est le cas de Benjamin. Et il va probablement éviter de façon tout à fait inconsciente les hommes qui lui proposent une autre dynamique de relation, en somme ceux qui l'invitent à se montrer tel qu'il est. Le texte laisse deviner précisément la difficulté de Benjamin à se montrer, à sortir de lui-même pour se confronter à l'altérité : « Con esa carta le enseñabas a tu amiga uno de tus axiomas: el ser necesitado sin necesitar. Tu intimidad estaba escondida con gran celo » (SIMONETTI, 1999 : 65).

Benjamin n'est pas le seul à connaître des problèmes intimes très complexes. Bien que le texte se réfère plus clairement à celui-ci, on peut induire que le narrateur-protagoniste, lui aussi, a les mêmes problèmes. Celui-ci jouit de la communication virtuelle, et donc incorporelle, avec Benjamin et révèle qu'il a eu des difficultés à enclencher un processus de deuil après le décès de Benjamin. Ces difficultés inconscientes sont les mêmes qui l'ont motivé à accepter une relation virtuelle plutôt que réelle. La relation entre les deux hommes est certes complexe, et l'ambiguïté de Benjamin ne fait qu'augmenter l'attirance envers lui. Benjamin met des limites tout en se réjouissant de son pouvoir de séduction : « [...] en tu mirada sólo fui capaz de apreciar la distancia que ponías entre nosotros, y cierta malicia, como si te complacieras en ver cómo surtía efecto el veneno » (SIMONETTI, 1999 : 69). Il s'offre ainsi comme un séducteur, dont le plaisir né du pouvoir de contrôler l'autre est avant tout une preuve du caractère donjuanesque du personnage. Mais, amoureux et intrigué par l'importance de la relation entre Benjamin et Bill, le héros n'hésitera pas à aller à New York pour y rencontrer son rival. Il cherchera à la fois des souvenirs et des réponses pour essayer de mieux comprendre pourquoi la relation entre les deux hommes n'avait pas été « sans importance » comme il le croyait : « Alcanzaste a estar seis meses con él y mi teoría de que sería algo pasajero quedó en suspenso » (SIMONETTI, 1999 : 71).

Billard, Un amour "sans fil"

Lors de ce déplacement à New York, métaphore du voyage intérieur que le protagoniste est en train d'accomplir, chaque rencontre avec Bill devient une épreuve. Certaines sont agréables et d'autres moins, mais chaque expérience lui permettra de se confronter au réel et à l'altérité. Il rencontre Bill pour la première fois à l'occasion d'une sortie pour voir *Rent*, une comédie musicale⁵ que Benjamin lui avait recommandée.

Quién iba a decir que terminaría por ver la obra acompañado de Bill. Recuerdo haberme emocionado durante la función, al igual que ayer mientras oía las canciones. En las letras hay una mezcla de anhelo y desamparo que hace imposible no pensar en ti: artistas llenos de ambición viviendo precariamente en Nueva York. Y la muerte rondándolos (SIMONETTI, 1999 : 57).

Le récit ne précise pas les circonstances de la mort de Benjamin. Cependant, le narrateur introduit le personnage de Bill en même temps qu'il emploie pour la première fois le mot « mort ». Cette association entre la mort et le personnage de Bill se voit renforcée par la présence du thème du sida dans la comédie musicale et par la description d'un certain nombre de stigmates sur le corps de Bill : « Su cuerpo nervudo, su rostro magro, su palidez, no correspondían a la imagen que me había formado a partir de tus descripciones. Hablabas de sus modos varoniles y de un cuerpo robusto [...] » (SIMONETTI, 1999 : 57-58).

Et c'est précisément cette comparaison entre le portrait physique que lui avait fait Benjamin et l'apparence actuelle du corps de Bill, qui fait planer le doute sur l'état de santé de celui-ci et la cause de la mort de Benjamin. On peut donc supposer que Bill est atteint d'une maladie qui pourrait être le VIH ; ce qui est certain, c'est que celui-ci traverse une période d'angoisse et de profond désarroi : « Al despedirnos en la esquina de Brodway, me explicó que no resistía en pie hasta tan tarde; estaba tomando un ansiolítico y pastillas para dormir. Según me dijo, a causa de tu muerte, sus nervios habían quedado muy debilitados » (SIMONETTI, 1999 : 60-61). Dans ce contexte l'emploi sarcastique de la préposition « según » met en évidence les erreurs d'interprétation que les jaloux⁶ commettent assez fréquemment. Ici, par exemple, le narrateur décrit d'abord les symptômes de Bill mais ensuite, quand il exprime son point de vue sur la santé de celui-ci, il met en doute que la mort de Benjamin soit à l'origine de l'état de son rival. Cet ordre dans la narration permettra donc au lecteur d'éviter toute équivoque et de mieux comprendre la vie psychique du narrateur-protagoniste.

En effet, il éprouve des difficultés à reconnaître l'importance de son rival dans la vie de Benjamin. Par exemple, quand celui-ci lui annonce qu'il avait initié une relation avec Bill le narrateur exprime son incrédulité : « Me sonaba como una más de tus aventuras, como la del yuppie negro o el camionero latino de New Yersey » (SIMONETTI, 1999 : 70). Cependant au moment d'évoquer ce souvenir il assume ce qu'il ressentait vraiment : « Tenía celos de antemano, no hay duda » (SIMONETTI, 1999 : 70). Jalousie qui a une base bien

⁵ Le narrateur dit : « Venía oyendo el compact de *Rent*. En cada uno de mis viajes a Nueva York insistías en que fuéramos a ver ese musical pero siempre estuvo a tablero vuelto » (SIMONETTI, 1999 : 57). *Rent* est effectivement une comédie musicale créée à Brodway en 1996. « Adapté très librement de *La Bohème*, le spectacle évoque quelques instants de vie d'un petit groupe de l'East Village de New York, constitué d'homosexuels et d'hétérosexuels, de blancs, de noirs et de latinos, de riches et de pauvres, et confronté aux ravages du sida à la fin des années 80 ». (ALLUIN, 2005)

⁶ Comme le signale Freud : « [los celos] se componen esencialmente de la tristeza y el dolor por el objeto erótico que se cree perdido, de la ofensa narcisista en cuanto no es posible diferenciarla de los elementos restantes y, por último, de sentimientos hostiles contra el rival preferido y de una aportación más o menos grande de autocrítica que quiere hacer responsable al propio yo de la pérdida amorosa. » (FREUD, 1995: 203-204)

réelle parce que cette fois il ne s'agit pas d'une simple aventure, mais que Benjamin veut établir une relation durable avec Bill pour une raison fondamentale : « me siento en paz cuando estoy con él » (SIMONETTI, 1999 : 70). Le narrateur montre que les caractéristiques de la relation entre Bill et Benjamin doivent avoir donné à celui-ci l'espace affectif nécessaire pour que son intimité affectueuse avec Bill ne s'avère ni asphyxiante ni intolérable.

Il faut néanmoins souligner ici qu'il s'agit d'une relation qui ne ressemble pas à celles des autres couples gays : le texte dit clairement que Benjamin a appris à vivre son homosexualité en assimilant le modèle gay américain qui offre plusieurs façons d'envisager une relation amoureuse stable. En ce qui concerne la représentation du couple gay, l'auteur met ici l'accent sur un type de relation où deux hommes ne se promettent pas d'être fidèles et ne projettent pas forcément d'avenir en commun. Par exemple, Bill et Benjamin avaient fait le choix de ne pas vivre ensemble : « Cada uno continuaba viviendo en su casa, pasaban los fines de semana juntos y la cláusula principal era no invadir la intimidad del otro. » (SIMONETTI, 1999 : 71), et d'avoir une relation ouverte : « Incluso, no había voto de fidelidad de por medio » (SIMONETTI, 1999 : 71). La relation entre Bill et Benjamin apparaît ainsi très éloignée du couple hétérosexuel traditionnel qui auparavant servait comme seul modèle aux homosexuels latino-américains⁷.

Bill est donc le veuf « légitime » de Benjamin. Cependant, on apprend qu'au Chili il existait « [un] séquito de enamorados » (SIMONETTI, 1999 : 59) et que plusieurs veufs et veuves « illégitimes » ont été présents le jour des funérailles.

Aun siendo la tuya y la mía una amistad de pocos años, aunque nuestra relación no alcanzara la cercanía física que él podía invocar, aun cuando la temporada más larga que pasamos en una misma ciudad fue menos de un mes durante uno de tus viajes a Chile para Navidad, él no tenía el derecho a erigirse como el viudo doliente y enviarme al final del cortejo con sólo chasquear los dedos. Yo no estaba dispuesto a soportar que te reclamara como su patrimonio exclusivo. Además, no éramos los únicos. Si él hubiera estado presente en tu entierro aquí en Zapallar, habría identificado a por lo menos media docena de viudos y viudas (SIMONETTI, 1999 : 58).

Cette séquence montre le recours de l'auteur à l'humour pour souligner le ressentiment que suscite chez le narrateur-protagoniste le fait d'avoir été délaissé. En effet, face à la mort de Benjamin et, étant donné le dépit et la frustration provoquée par l'absence de sexualité dans leur relation, il réagit par des émotions complexes, comme, par exemple, la jalousie et la rage ; son état psychique le rend incapable de les contenir. Cela se traduit par l'ironie, l'amertume et des accusations infondées contre Bill. Par exemple, à la fin de la comédie musicale, celui-ci veut rentrer chez lui probablement en raison de la fatigue et des effets indésirables de son traitement. Le narrateur, par contre, fait une autre lecture de cette attitude :

Lo interpreté como una advertencia, como si estuviera leyendo mis pensamientos y quisiera dejarme en claro que la noche no iba a finalizar con una larga conversación acerca de ti, de tu relación con cada uno de nosotros, de la infinidad de cosas que nos unían por el hecho de haberte tenido en común (SIMONETTI, 1999 : 60).

⁷ « Los tipos se construyen asignando un rol sexual determinado (activo o pasivo) al que luego se añaden los atributos de imagen (masculinos o femeninos) culturalmente asociados a ese rol », (GUASCH, 1995 : 89)

Les malentendus se poursuivent jusqu'au jour où les deux hommes se retrouvent chez Lucrecia, une amie de Benjamin, qui a organisé un dîner dans son *loft*⁸ (SIMONETTI, 1999 : 73) à New York pour fêter l'anniversaire de Bill. Lucrecia est « la responsable de la renovación de lujosos departamentos en la Quinta Avenida y de embajadas » (SIMONETTI, 1999 : 74). Narrativement le rapprochement entre le narrateur-protagoniste et son rival est donc favorisé parce que tous deux sont réunis dans un cadre fictionnel cosmopolite et tolérant.

Nos sentamos a la mesa. Llenamos las copas. Cada invitado había traído una botella de vino chileno. Lucrecia se mostraba encantada y hablaba de ti con absoluta naturalidad, como si aún vivieras. La conversación era básicamente en inglés, salpicada de algunos brotes dispersos de castellano, francés e italiano. [...] Un penetrante olor a albahaca saturaba el aire. Bill estaba sentado junto a mí (SIMONETTI, 1999 : 77-78).

Le narrateur prend conscience de tout ce qui s'est passé et s'intéresse autant à la blessure narcissique provoquée par la mort de Benjamin – vécue comme un abandon – qu'à l'impossibilité d'avoir pu vivre une relation de couple avec lui. Le changement survient au sein d'une conversation avec son rival, qui les rapproche et les unit dans la reconnaissance d'une douleur commune.

[...] Me puso una mano en el hombro. Una fulminante y poderosa sensación de desahogo me recorrió entero. Las lágrimas corrieron por mis mejillas sin siquiera darme tiempo a cambiar la expresión del rostro. El también comenzó a llorar. Me acerqué instintivamente y nos abrazamos.

—Lo echo de menos —susurré.

—Yo también —lo oí decir.

Debimos permanecer abrazados largo rato (SIMONETTI, 1999 : 86).

Jusqu'à présent, le narrateur anonyme ne pouvait accomplir son travail de deuil. Mais le geste de Bill déclenche « comme par magie », une réponse qui laisse étonné le *Moi* du protagoniste : « Las lágrimas corrieron por mis mejillas sin siquiera darme tiempo a cambiar la expresión del rostro » (SIMONETTI, 1999 : 86). Le fait que le *Moi* soit le dernier à s'informer de ce qui se passe, suggère que cette émotion émerge du plus profond de l'inconscient du protagoniste. En effet, le geste de Bill peut être interprété de plusieurs façons. Mais si l'on considère que ce geste a eu lieu entre deux hommes, qui jusqu'à présent ont eu une relation distante, l'interprétation psychanalytique permet de mieux comprendre la signification latente derrière ce contenu manifeste. Quand un homme met la main sur l'épaule d'un autre homme, une invitation non verbale à partager, à travailler ou à jouer ensemble s'établit. De plus, en disant « yo sé por lo que estás pasando » (SIMONETTI, 1999 : 86), Bill fait un geste d'empathie qui autorise, comme signale Évelyne Malaquin-Pavan, « à reconnaître l'espace de liberté nécessaire à chacun pour évoluer sereinement, à connaître et à respecter les différences, à redécouvrir une certaine disponibilité [...] » (MALAQUIN-PAVAN, 1996 : 3-5). Et c'est donc de tout cela dont a besoin le protagoniste pour n'avoir plus peur de se mettre en état de vulnérabilité émotionnelle dans une relation d'intimité.

Jusqu'à ce moment, la relation entre les deux hommes avait été marquée par un ton courtois mais distant et froid. Cette distance se voit renforcée dans le texte par toute une série de réflexions et d'impressions que le narrateur partage seulement avec le lecteur. À plusieurs

⁸ L'emploi des mots en anglais ainsi que l'allusion à une comédie musicale américaine, soulignent les références culturelles préférées des auteurs de la génération *McOndo*.

reprises, le narrateur-protagoniste fait allusion à Bill par le biais de commentaires sur un ton qui se veut sarcastique. Ces commentaires et la charge émotionnelle qu'ils véhiculent, ont un double rôle. Dans une première lecture, ils permettent d'informer le lecteur que le narrateur est un amant blessé qui ne pardonne pas à son rival le fait d'avoir eu une vraie relation avec Benjamin. Évidemment, bien qu'il n'ait pas pu établir une relation de couple, il aurait voulu le faire. Ce thème de l'amour impossible a ses racines dans la lyrique troubadouresque. Dans celle-ci la thématique récurrente est celle d'un amant qui souhaite être avec son amoureuse mais dont l'amour ne peut pas se consommer. Leur histoire est impossible parce qu'elle est une femme d'un rang supérieur au sien, ou bien parce qu'il s'agit d'un objet interdit : la femme d'un proche ou d'un notable (BEC, 1985 ; ROUBAUD, 1980). Dans cette histoire d'amour du XXI^e siècle proposée par Pablo Simonetti, l'impossibilité ne trouve pas son origine par des situations externes sociales ou légales mais par un empêchement « psychologique ».

À un autre niveau d'analyse, la jalousie et la rage du protagoniste narrativement traduites par des notations acerbes envers Bill remplissent un deuxième rôle. Il s'agit d'une défense inconsciente qui lui permet de ne pas entrer dans le deuil. En effet, les difficultés de type narcissique qui ont entravé une relation d'intimité avec Benjamin sont les mêmes qui maintenant l'empêchent d'initier le travail du deuil. Malgré la défense narcissique du protagoniste face à son intimité et au travail de deuil, il subsiste dans l'inconscient du protagoniste une nostalgie amoureuse de Benjamin qui n'a jamais pu être comblée. De plus, après la mort de celui-ci, une sensation de perte l'envahit : « Es frustrante no poder conversar de estas cosas contigo. Ya no estás [...] » (SIMONETTI, 1999 : 69).

Le geste de Bill traverse donc les « barrières » psychologiques du protagoniste et lui permet, pour la première fois, d'exprimer son chagrin et de libérer sa douleur. Le moment de la catharsis arrive : « Me acerqué instintivamente y nos abrazamos » (SIMONETTI, 1999 : 86). L'adverbe « instintivamente » signale une autre fois que c'est l'inconscient du protagoniste qui est en train de dominer la situation. Le moment de la crainte de « se désarticuler » est révolu : « Debimos permanecer abrazados largo rato » (SIMONETTI, 1999 : 86). L'amant blessé est guéri donc grâce à son rival. Il peut maintenant être sincère et en communion avec quelqu'un d'autre : « Solté un risa nerviosa mientras me secaba las lágrimas. Bill también se rió. [...] Estallamos en carcajadas. Las lágrimas fueron más fáciles de verter en este caso » (SIMONETTI, 1999 : 86). Le pont « réel » est maintenant possible précisément parce que dans ce moment d'intimité partagé avec Bill il y a de l'empathie, du respect. Tous deux se montrent vulnérables et expriment ainsi leur douleur en raison de la disparition de Benjamin. Dans cette communion, les deux veufs prennent conscience que tous deux souffrent d'une perte ; et ils entament un processus de réorganisation de leur vie.

La mort de Benjamin, avec tout le tragique et la douleur qui résulte de cette expérience, se transforme dans la nouvelle de Simonetti en une occasion de métamorphose pour son protagoniste : « [...] siento un gran desahogo, como si te hubiera recuperado definitivamente, como si ya hubiéramos puesto las cosas en orden luego de tu muerte » (SIMONETTI, 1999 : 87). En effet, une fois le travail de deuil commencé, celui-ci pourra restaurer sa capacité d'aimer sans avoir recours à occulter ni ses besoins ni sa vulnérabilité :

Al igual que esa noche, al terminar esta carta siento un gran desahogo, como si te hubiera recuperado definitivamente, como si ya hubiéramos puesto las cosas en orden luego de tu muerte. Y esa es la razón de mi confianza en que durante los próximos meses de escritura junto al mar, no me voy a sentir solo (SIMONETTI, 1999 : 87).

La fin du récit s'offre donc comme une réconciliation du personnage avec lui-même ; réconciliation totale, puisqu'elle englobe à la fois une amélioration corporelle (cette sensation nouvelle de vigueur, de purge physique induite par le terme « desahogo ») mais aussi affective et par là même, psychologique, avec ce nouvel ordre des sentiments et des idées qui est suggéré par les mots « razón », « confianza » et, naturellement, « orden ». Cette réconciliation se traduit également par un nouveau rapport à l'écriture : non plus celui du deuil, du repli sur soi, mais bien celui qui donne naissance à une œuvre nouvelle, une recreation, comme la présence de la mer matricielle le symbolise de toute évidence.

Bibliographie

- ALCÁNTARA, Loreto, (1999), « Los cuentos de Simonetti », *El Metropolitano*, 13 de noviembre.
- ALLUIN, Patrick, (2005), « *Le musical hollywoodien des années 2000 : Premier bilan et perspectives* ». <http://www.regardencoulisse.com/articles/article.php?num=559> [Consulté le : 15 octobre 2006].
- BATAILLE, Georges, (1981), *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert.
- BEC, Pierre, (1985), *Anthologie des troubadours*, Paris, UGE, 2e éd.
- FOSTER, William (1997), *Sexual Textualities*, Austin, University of Texas Press.
- FREUD, Sigmund, (1995), « Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad », in *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*, Madrid, Alianza.
- FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio, (1996), « Presentación del país McOndo », in *McOndo*, Barcelona, Mondadori, p. 9-18.
- GARBER, Marjorie (1991), *Vested Interests: Transvestism and Cultural Anxiety*, New York, Routledge.
- GARCÍA CASTRO, Ramón, (2002), « Epistemología del *closet* de José Donoso (1927-1996), *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), *El jardín de al lado* (1981) y « Santelices » (1962) », *Revista Iberoamericana* n° 198, enero-marzo, p. 41-42.
- GUASCH, Óscar, (1995), *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama.
- LOPEZ, Alfredo, (2000), « Contexto: “Vidas vulnerables” », *La Estrella de Arica*, 26 de marzo, p. 13.
- MALAQUIN-PAVAN, Évelyne, (1996), « Le toucher au cœur des soins », *Ouvertures*, n° 81, p. 3-5.
- PALAUVERSICH, Diana (1990), « The Methaphor of Travestism in *El lugar sin límites* by José Donoso » *AUMLA: Journal of the Australian Universites Language and Literature Association*, The University of Queensland, Brisbane, Australia, n° 73 : 156-65.
- PARADA, Alejandra, (1999), « Pablo Simonetti: escritor », *Caras*, n° 602, p. 129, 22 de octubre.
- ROUBAUD, Jacques (1980), *Les Troubadours*. Anthologie bilingue, Paris, Seghers, 2e éd.
- SIMONETTI, Pablo, (1999), « Amor virtual », *Vidas vulnerables*, Santiago, Alfaguara.
- WOLTON, Dominique, (2003), *L'autre mondialisation*, Paris, Flammarion.

Pour citer cet article :

BILLARD, Henri (2007), « Un amour “sans fil” dans la nouvelle “Amor virtual” de Pablo Simonetti », *Lectures du genre n° 1 : Premières approches*.

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_1/Billard.html

Version PDF : 91-101.