



**HAL**  
open science

## El pasado face la catastrophe

Julien Roger

► **To cite this version:**

Julien Roger. El pasado face la catastrophe. Raphaël Estève. Echos d'Alan Pauls, Presses Universitaires de Bordeaux, p.71-81, 2018. hal-03790478v2

**HAL Id: hal-03790478**

**<https://hal.science/hal-03790478v2>**

Submitted on 7 Oct 2022

**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.

# *El pasado* face la catastrophe

Julien ROGER

Université Paris-Sorbonne Paris IV – CRIMIC (EA 2561)

Laisse le désastre parler en toi, fût-ce par oubli ou par silence.  
Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*<sup>1</sup>

L'expérience de la catastrophe et du désastre sont des événements récurrents et signalés explicitement comme tels dans *El pasado*, qu'il s'agisse parmi de nombreux exemples de la mort de Vera, du rapt du fils de Rímini par Sofia ou de la fin du roman, qui, elle, obéit à la définition de la catastrophe *stricto sensu* selon Littré, que nous donnerons plus tard. L'objet de cet article est d'analyser dans le roman une série de situations de catastrophe, pour les mettre en relation avec la problématique de l'oubli. Nous avons choisi de travailler exclusivement sur *El pasado*, bien que la série *Historia de...* aurait pu être incluse dans le corpus de travail, dans la mesure où ce roman, qui a fait connaître Alan Pauls auprès du grand public, forme une entité autonome, au niveau des réseaux de sens.

De fait, pour ce qui est des catastrophes collectives, et comme le rappelle François Walter<sup>2</sup>, la catastrophe suppose qu'il y ait des hommes : il y a catastrophe lorsque les activités humaines sont touchées (la nature seule ne connaît pas la catastrophe). A l'origine, le terme catastrophe procède d'un vocabulaire biblique et désigne un phénomène que les hommes ne s'expliquent pas. Et, comme le rappelle Littré, le mot français vient du théâtre et comprend une fin tragique :

Renversement, grand malheur, fin déplorable. Ce tremblement de terre fut une épouvantable catastrophe. Nous touchons à la catastrophe. La vie de Jules César se termina par une étrange catastrophe. Par extension, le dernier et principal événement d'une tragédie, d'un drame. Catastrophe habilement préparée.<sup>3</sup>

Comme nous venons de le signaler, l'objet de cet article ne sera pas la catastrophe collective mais plutôt ce que l'on peut appeler la catastrophe qui relève de l'intime : celle qui suppose une rupture, un renversement violent que Blanchot (entre autres) a théorisée dans *L'écriture du désastre*. La catastrophe intime, personnelle, nous rapproche du moment de la prise de conscience de la finitude de l'homme, de son caractère éphémère : c'est en cela qu'elle est plus touchante que la catastrophe collective, dans la mesure où elle met en évidence la faiblesse qui nous est propre. Nous mettrons en lumière les liens entre catastrophe intime, désastre et oubli, objet de ce colloque.

A bien des égards, dans *El pasado*, l'oubli est ce qui permet à Rímini de transcender la situation de catastrophe pour la faire accéder au statut de représentation. On verra dans quelle mesure la catastrophe a un pouvoir sur l'imaginaire et l'oubli, et de quelle manière elle fait sens dans le roman en permettant à Rímini, de manière dialectique, de la dépasser. A partir de la lecture de Blanchot, on verra comme le roman de Pauls apparaît comme une glose de cette citation de la fin du texte : « Volver a recordar era la clave del volver verdadero, la base primera, todo – como desentenderse de la memoria, perder o aplazar recuerdos, dejar escurrir y olvidar eran la clave, el principio, el modelo de toda pérdida y desaparición »<sup>4</sup>.

En effet, il y a toujours dans la notion de catastrophe (du moins dans *El pasado*) une espérance de pouvoir s'en sortir, toujours une issue possible. On veut toujours savoir pourquoi, il faut toujours, face à la catastrophe, un récit, une explication, sans que ne se produisent forcément de récit ou cette explication : ce que le texte tait est, bien entendu, au moins aussi important que ce que le texte dit. La perte est toujours préalable au langage, la perte est une irréductible incertitude créatrice et surtout, elle est ce qui permet dans l'action de générer un moteur créatif. La catastrophe devient ainsi une limite de la représentation, et elle devient de ce fait une image, un souvenir à la fois du corps mais aussi du langage. La mémoire est ainsi une œuvre de fiction, en d'autres termes, après la crise, la catastrophe en tant que telle, vient (ou non) la résolution cathartique : dès lors, « faire face, c'est faire sens » comme le rappelle Régis Debray dans *Du*

<sup>1</sup>Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 12.

<sup>2</sup>François Walter, conférence au Crimic du 6 juin 2015. Voir également du même auteur *Catastrophes : une histoire culturelle (XVIe-XXIe siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

<sup>3</sup>Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1875, tome 1, p. 506.

<sup>4</sup>Alan Pauls, *El pasado*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 537.

*bon usage des catastrophes*<sup>5</sup>. Pour mieux comprendre l'usage de la catastrophe intime dans *El pasado* et ses liens avec la dynamique de l'oubli, peut-être faut-il revenir sur le très bel essai d'Alan Pauls, *El factor Borges*. L'auteur y rappelle cette phrase de Borges, « Sólo se pierde lo que no se ha tenido. Para que haya signo hace falta que la cosa se pierda, pero no hay signo que no sea el recuerdo, la resurrección de la cosa, y hasta su posesión. Perder no es una fatalidad sino una construcción, un artefacto, una obra. »<sup>6</sup> De sorte que le passé n'est pas perdu, il devient une représentation, en l'espèce textuelle, il devient métaphore (ce qui confirme et renforce le caractère éminemment proustien de *El pasado*, au passage).

Nous avons cité Littré au début de notre article, mais il faut noter que la définition de la catastrophe qu'il donne date de 1875, et que des références plus proches de nous nous semblent plus à même de mettre en lumière la nature de *El pasado*. Comme référence, je propose l'entrée 'Catastrophe' des *Fragments d'un discours amoureux*, de Barthes, qui a souvent été mis en lumière pour l'étude de *El pasado*. Barthes définit en ces termes la catastrophe (dans le cadre d'une relation amoureuse, donc) :

Catastrophe. Crise violente au cours de laquelle le sujet, éprouvant la situation amoureuse comme une impasse définitive, un piège dont il ne pourra jamais sortir, se voit voué à une destruction totale de lui-même [...]. La catastrophe amoureuse est peut-être proche de ce qu'on a appelé, dans le champ psychotique, une *situation extrême*, qui est « une situation vécue par le sujet comme devant irrémédiablement le détruire »; l'image en est tirée de ce qui s'est passé à Dachau [...]. L'une des injures les plus inimaginables de l'Histoire peut-elle se retrouver dans un incident futile, enfantin, sophistique, obscur, advenu à un sujet confortable, qui est seulement la proie de son Imaginaire ? Ces deux situations ont néanmoins ceci de commun : elles sont, à la lettre, paniques : ce sont des situations sans reste, sans retour : je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais.<sup>7</sup>

Ce que Barthes semble dire, c'est que la catastrophe amoureuse (qui ouvre et clôt *El pasado*) est insoluble, indépassable (« un piège dont il ne pourra jamais sortir » écrit Barthes), alors que dans le roman de Pauls la catastrophe n'est pas irrémédiablement vouée à rester telle quelle, elle est dépassée par le langage, la parole.

Dans cette perspective, la catastrophe intime, comme nous allons le voir, est une mise en abyme de tout le processus narratif du roman, dans la mesure où c'est par la maladie, la souffrance, l'accident que se met en marche la trame de *El pasado* : la perte devient de ce fait un moteur créatif, et la mémoire devient une œuvre de fiction.

Les premières pages du roman donnent le ton, lorsque Rímini reçoit une correspondance de Sofía : « Rímini vio impávido cómo el paisaje de su dicha se resquebrajaba entero »<sup>8</sup>, avant d'en recevoir une autre, un peu plus loin, « le pareció que con sólo abrirlo desencadenaría una cascada de catástrofes »<sup>9</sup>, ce qui met le roman sous le signe de la catastrophe, la plupart du temps celle-ci étant associée au personnage de Sofía, comme c'est le cas quelques pages plus loin lors du voyage à Vienne, lorsqu'elle connaît « un calvario gripal »<sup>10</sup> : « la experiencia de la catástrofe basó para regenerarlos. Quizás ésa fuera la verdadera función de aquellas tragedias improbables, que sólo ocurrían en un mundo y un tiempo creados por la imaginación retrospectiva: hundirlo en el horror y rescartarlo enseguida. »<sup>11</sup> La catastrophe structure la relation des amants, qui sont, dit le narrateur « avivados por una suerte de temor a la catástrofe. »<sup>12</sup> Juste avant la mention de leur séparation, il emploie une métaphore de l'abri antiatomique dans lequel se réfugierait Rímini : « como esos personajes de ficción, que, un segundo antes de la catástrofe, consiguen acceder a un refugio antiaatómico [...] y descubren que la catástrofe nunca ocurrió. »<sup>13</sup> La séparation en elle-même est décrite en termes traumatiques, « como si un temblor sacudiera la tierra o un trueno astillara un silencio de siglos »<sup>14</sup>, comme lorsque leurs amis « dedicaban a debatir el milagro, la fatalidad, la catástrofe »<sup>15</sup> ou à propos des « signos del amor que habían quedado atrás, signos de la otra vida [...] que hubieran sobrevivido

<sup>5</sup>Régis Debray, *Du bon usage des catastrophes*, Paris, Gallimard, 2011, p. 12.

<sup>6</sup>Alan Pauls, *El factor Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 15.

<sup>7</sup>Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, tome 5, p. 79.

<sup>8</sup>*El pasado*, p. 13.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 35.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 48.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 54.

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 56.

a la catástrofe. »<sup>16</sup> Il en va de même quelques pages plus loin lorsque Rímini essaie de trier les photos communes : « Hay quienes huyen de un volcán, un terremoto, una plaga fatídica [...] esa composición 'amistosa' de la escena no la volvía menos catastrófica »<sup>17</sup> : à cet égard, il est à noter que dans un premier temps Rímini fuit cette catastrophe, dont le conflit sera résolu à la fin du roman. Lorsque le héros se fait couper les cheveux c'est aussi par la métaphore de la catastrophe que recourt le texte : « catástrofes parciales que las tijeras habían dejado en la cabeza de Rímini »<sup>18</sup>. Il y a également une catastrophe naturelle dans le roman, une tornade, qualifiée de « desastre meteorológico »<sup>19</sup>, lorsque Rímini fait la connaissance du chanteur et se fait congédier par lui dans la voiture : « Bajate de una vez o te violo, o te la corto, o te rompo la cara y el orto »<sup>20</sup>, lorsque *stricto sensu*, Rímini échappe de peu à une catastrophe, plus intime celle-ci.

La séparation de Sofía et Rímini est, comme nous l'avons écrit, souvent qualifiée de catastrophique, mais plus le lecteur avance dans le roman, plus la catastrophe sera féconde et heureuse (nous y reviendrons ultérieurement) : « A él y a Sofía, o mejor dicho a la separación, que no había coincidido con su crisis personal sino que la había puesto en marcha, demostrándole que hasta las construcciones más sólidas y mejor diseñadas podían derrumbarse y que, contra todo lo que había sostenido hasta ese momento, más allá del desmoronamiento había vida »<sup>21</sup>. Mais la catastrophe ne concerne pas que la relation de Sofía et de Rímini, elle concerne également les autres relations de ce dernier, comme Vera, lorsqu'elle revient des chutes d'Iguazú : « No lo puedo evitar, dijo: cuando todo está bien, siempre pienso que se acerca una tragedia »<sup>22</sup>. On peut ainsi qualifier de tragédie amoureuse la scène de jalousie de Vera sur une aire d'autoroute, lorsque Rímini partage une pâtisserie avec une petite fille, Vera réagissant sur le mode tragique : « Por qué no le chupás la concha, directamente »<sup>23</sup>. Cette même Vera, qui interroge Rímini sur l'identité de Carmen : « Si decía la verdad desataba una catástrofe »<sup>24</sup>. Vera personnage tragique, jalouse malade, qui finira comme on sait de manière catastrophique, renversée par une voiture, ce qui fait basculer une fois de plus la vie de Rímini : « Lo perdía todo. Iba perdiéndolo por partes, sin orden y sin lógica »<sup>25</sup>, et ce qui est une catastrophe supplémentaire pour Rímini.

Lorsque le héros traduit par exemple la conférence de Poussière, ce dernier ne répète pas une phrase que Rímini n'a pas traduite, ce qui devient dans le texte : « Pero Poussière (...) no repitió nada – y Rímini tradujo de memoria, mal, y esperó la frase siguiente con la cabeza baja y los ojos cerrados, como si reuniera fuerzas para hacer frente a una catástrofe »<sup>26</sup>. Et lorsque Poussière fait tomber une carafe d'eau, le texte dit : « El caos habrá durado cinco minutos<sup>27</sup> », comme si un événement minime, presque anodin, devenait par là-même une catastrophe.

On note en passant une autre mention anodine à la catastrophe, à propos de l'éducation de Lucio : « equivocándose hasta la catástrofe »<sup>28</sup>.

Peu avant le rapt de Lucio par Sofía, celle-ci manque de se faire renverser par un taxi<sup>29</sup> et pendant la conversation qu'ils ont ensemble, Rímini se fait cette réflexion : « Pensó (...) en cómo le costaba admitir que los accidentes de las cosas participan de las cosas y que la lógica de las cosas era la discontinuidad, el vaivén, la alternancia rítmica de momentos accidentales más o menos arbitrarios y momentos de estabilidad más o menos predecibles »<sup>30</sup>, ce à quoi Sofía répond en écho quelques pages plus loin : « Es lo bueno de las desgracias: te obligan a reordenar totalmente tus prioridades »<sup>31</sup>.

Après l'enlèvement de Lucio et la lettre de Sofía, événements désastreux s'il en est, Rímini vit une période de profond désarroi, de profond vide intérieur, avant sa remise en forme par l'entraîneur sportif de son père : « Vivía en una especie de grado cero [...]. Una obra maestra de la inercia, sin dirección ni

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 127-128.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 65.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 71-72.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 139.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 139.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 145-146.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 156.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 189.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 213.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 234.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 203.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 219.

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 282.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 293.

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 294.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 305.

propósito: vida inmanente, vida en caída libre »<sup>32</sup>. Il est fait après allusion à « la zona del desastre »<sup>33</sup>, ou, quelques pages plus loin : « primero el desorden y luego la fuga, caótica y en masa, del aliento vital »<sup>34</sup>. Rímíni, après la rencontre avec Nancy, passe du statut d'un homme subissant la catastrophe à celui d'homme à tout faire et surtout de réparateur de désastres, notamment lorsque Nancy oublie ses clés à l'intérieur de sa voiture : « Nancy era una inválida social (...). En cada contacto (...) se agazapaban mil posibilidades de catástrofe »<sup>35</sup>.

Dans l'aparté sur Riltse et le tableau *Agujero postizo*, que Rímíni dérobe à Nancy et, épisode pour lequel il est emprisonné quelques jours, ainsi est défini le Sick Art : « arte y desequilibrio orgánico son consustanciales (...). El triunfo del Sick Art no es, *no puede ser* la salud del artista, (...) sino la renovación perpetua de su enfermedad y de su arte »<sup>36</sup>, comme si la catastrophe, le désastre étaient liées à toute intention esthétique, nous y reviendrons.

Lorsque le père de Sofia est à l'hôpital, Rímíni pense à son sujet que « *la comprensión* (...) era el verdadero talismán de Sofia, el antídoto que le permitía reconstituirse con una eficacia y una velocidad extraordinarias, dejar atrás la torpeza, el desastre, la locura, y transformarlas en grandes hazañas malditas que ponían en evidencia la insensibilidad o la idiotez del mundo »<sup>37</sup>.

Vers la fin du roman, la catastrophe liée à la rupture avec Sofia, revient, en boucle :

Entonces él, (...) que años atrás, había llegado a comparar la ruptura con Sofia con el estallido de un planeta, del *planeta todo*, un estallido tan formidable y masivo que era impensable que sus pedazos (...) pudieran volver a unirse algún día (...). Rímíni descubrió hasta qué punto todo eso era ilusión y hasta qué punto él había sido su víctima. (...) Y sólo la lentitud de Rímíni, que de todos pedazos, después de todo, quizá fuera, en el fondo, el que menos lejos había llegado, había permitido que al volver todas las fallas del planeta estuvieran ya cicatrizadas<sup>38</sup>.

Enfin, le roman trouve une sorte de conclusion dialectique dans son dénouement, et lie les thématiques de la catastrophe et de l'oubli : « Volver a recordar era la clave del volver verdadero, la base primera, todo – como desentenderse de la memoria, perder o aplazar recuerdos, dejar escurrir y olvidar eran la clave, el principio, el modelo de toda pérdida y desaparición »<sup>39</sup>.

Résolution dialectique de la chute, où les amants saignent par le sexe, ce qui est expliqué par une phrase de la page 274 : « Sangrar lo justo en el momento justo: ése es el secreto de la inmortalidad »<sup>40</sup>.

Ce relevé indique bien à quel point la catastrophe est un élément structurel dans *El pasado*. Elle est non seulement présente au niveau des énoncés, c'est-à-dire au niveau thématique et diégétique, mais aussi au niveau de la charpente romanesque. Construit en quatre parties qui sont chacune un récit des liaisons amoureuses catastrophiques de Rímíni (Sofía, Vera, Carmen, Nancy), il semble que le roman soit une glose décalée de Proust qui écrivait dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « Ce qu'on appelle se rappeler un être, c'est en réalité l'oublier »<sup>41</sup>. Car la thématique de la catastrophe rejoint en ce sens celle de l'oubli : face

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 335.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 337.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 339.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 434-435.

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 375.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 453-454.

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 514.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 537.

<sup>40</sup>Cette fin du roman, *a priori* énigmatique, peut être expliquée par l'onomastique de Rímíni, qui fait clairement allusion aux amants malheureux Paolo Malatesta et Francesca de Rímíni, tués par le mari jaloux de celle-ci, qui apparaissent dans *La Divine comédie* au chant V de l'Enfer :

“O créature gracieuse et bénigne,  
qui vas cherchant dans les pourpres ténèbres  
nous autres dont le sang teignit la terre,  
si nous étions en grâce au roi des cieux,  
nous le prierions de t'accorder sa paix  
pour la pitié que tu as de nos peines.”

Dante, *Œuvres complètes*, ed. André Pézard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 910, v. 88-93 et *passim*. Nous soulignons. *El pasado* peut ainsi apparaître comme une réécriture amplifiée et postmoderne de cet épisode. On pourra lire une très belle analyse de la fin du roman dans : Alexis Candia Cáceres, “La geología siniestra del amor en *El pasado* de Alan Pauls”, *Literatura y lingüística*, Santiago, 2014, n°30 :

[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000200004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000200004&script=sci_arttext) (page consultée le 10 février 2016).

<sup>41</sup> Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1954, p. 511.

à la réalité catastrophique du monde, ou du moins de sa relation catastrophique à celui-ci, Rímini, la plupart du temps, esquive, ne veut pas voir la réalité en face, comme le prouve par exemple l'épisode récurrent du tri des photos, dont il se sert pour sniffer de la cocaïne (Rímini se sert du support matériel de la représentation du monde - les photographies - pour fuir ce dernier) et qu'il termine enfin par classer à la fin du roman.

Face à la catastrophe, le maître mot semble bien être dans un premier temps l'oubli (comme en témoigne le surnom de Rímini par Sofía, Alzheimer), qui passe par une reconstruction du langage, « l'oubli comme biais du devenir et de l'émancipation affective », pour reprendre les termes de l'appel à communication de ce colloque. Une des seules représentations qui vaille, la seule manière d'aborder la catastrophe, c'est de réagir par un mécanisme d'oubli et de représentation de celui-ci, soit par la parole, soit par le silence (qui est une autre modalité, extrême, de la parole, comme le prouve la citation de Blanchot en exergue de cet article). Ou, pour le dire de façon un peu simpliste en termes psychanalytiques : ce qui réduit l'angoisse de la catastrophe, c'est le récit.

De ce fait, ce qu'il est possible de poser, en dernière analyse, c'est l'éventualité, dans le cas de Rímini, de l'existence d'une mémoire de la catastrophe apaisée, d'un oubli heureux, comme l'énonce Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, qui parle de « petit miracle de la mémoire heureuse », à propos de l'expérience de la reconnaissance : « Une image me revient », écrit Ricœur ; « et je dis en mon cœur : c'est bien lui, c'est bien elle. Je le reconnais, je la reconnais. Cette reconnaissance peut prendre différentes formes. Elle se produit déjà au cours de la perception : un être a été présent une fois ; il s'est absenté ; il est revenu. Apparaître, disparaître, réapparaître »<sup>42</sup>. Cette phrase de Ricœur peut ainsi être lue comme une métaphore de la relation qui unit Rímini à Sofía, qui passent leur temps à se quitter et à se retrouver, sous les auspices de la catastrophe. On note ainsi que la catastrophe est en fait ce qui permet au couple de se joindre et de se disjoindre, pour s'unir à nouveau. Il n'y a en définitive pas de disparitions, pas de catastrophes définitives, juste une vague ininterrompue de séparations et de retrouvailles. Le tout étant possible grâce au langage, et grâce à l'art (comme en témoigne le personnage de Riltse-Elstir et la longue digression à son sujet). Dès lors, Sofía et Rímini ne sont jamais séparés par la catastrophe, fût-elle terrible et provoquée par Sofía, par exemple lors du rapt de Lucio et de la lettre qui s'ensuit, et que Rímini lit chez l'avocat de Carmen. Par cette catastrophe intime il semble que les amants renouent avec une esthétique de vie qui ne s'arrête jamais, étant constituée de catastrophes intimes à répétition. Si l'on observe une progression de la catastrophe, c'est celle-ci dans le roman : la catastrophe est toujours provoquée par Sofía, ou, en tous cas, elle sert presque toujours ses intérêts. Face au désastre, l'amour est toujours réactivé, toujours lancinant.

La catastrophe, nous dit *El pasado*, est l'essence du monde, et c'est elle, de manière dialectique, par l'oubli fécond qu'elle met en branle, qui permet à la matière narrative de prendre corps. Rímini n'oublie jamais, même dans sa relation avec Nancy – relation bien sûr et ô combien charnelle à bien des égards mais aussi psychiquement réparatrice - il fonctionne par strates successives de vie et sa réponse à la catastrophe est donc celle d'un amant catastrophique, qui renoue avec son être entier, qu'il s'agisse de Sofía, Vera, Carmen ou Nancy, puis Sofía. L'oubli face à la catastrophe amoureuse est ce qui lui permet d'envisager la catastrophe de manière positive et ontologiquement profitable, en se construisant et en se structurant par des catastrophes intimes qui font tout le charme du personnage de Rímini. Ce dernier, dès lors, apparaît comme un amant et un héros à la fois tragique et postmoderne, au sens où sa relation aux femmes n'est pas linéaire, loin s'en faut. Il semble que le personnage central de *El pasado* se conçoive comme un amant habité par le doute, par une représentation catastrophique du monde que le langage permet de réparer : son activité de traducteur en dit de cette manière assez long sur sa relation au monde. C'est avec les mots (mais aussi avec la cocaïne et les photographies) que Rímini médiatise la catastrophe, qu'il fait face au monde en le déchiffrant, parfois à son corps défendant. Rímini, personnage duel, à la fois fragile et psychiquement robuste, qui traverse toutes les épreuves possibles et inimaginables mais qui dans sa relation au monde se vit comme un éternel survivant à une série de catastrophes.

Survivre en oubliant et en dépassant la catastrophe, survivre par la drogue, l'art, le sexe, le tennis, mais aussi et surtout par la parole salvatrice, qui passe certes par une certaine dose d'oubli (son surnom, comme nous l'avons souligné, n'est pas anodin). Rímini-Alzheimer, peut-être pour Sofía, mais Rímini réminiscent malgré tout, donc vivant, Rímini jouisseur, dont la vision du monde passe par une catastrophe encore et toujours renouvelée. S'il y a une morale possible dans *El pasado*, c'est celle-ci.

<sup>42</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 556.