

Université de Montréal

**Entre le jour et la nuit**

La représentation du temps dans *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo  
et *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum

par

Daniel Pereira Milazzo

Département de littératures et de langues du monde  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
En vue de l'obtention du grade de  
Maître en littérature comparée

Août 2017

© Daniel Pereira Milazzo, 2017

## Table des matières

<b>Résumé.....</b>	<b>2</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>2</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>3</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>5</b>
<b>Chapitre premier — Du rapport figuratif au temps.....</b>	<b>12</b>
L’image entre l’esprit et la matière.....	14
L’image au-delà de la matière.....	18
Bergson et la durée pure.....	24
Comment penser le temps ?.....	28
<b>Deuxième chapitre — Temps aquatique.....</b>	<b>30</b>
L’eau comme déclencheur.....	30
Le moulin temporel.....	38
Un océan de possibilités.....	45
Salua, la tortue.....	54
<b>Troisième chapitre — Temps terrien.....</b>	<b>58</b>
Toujours à gauche.....	58
Trou dans la terre.....	67
La photographie.....	72
Le poids d’une horloge.....	76
<b>Quatrième chapitre — Temps aérien.....</b>	<b>82</b>
Airs et silences.....	82
Les répétitions.....	87
Canicule et affects.....	94
Ça sent la fin.....	98
<b>Conclusion.....</b>	<b>101</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>103</b>

## Résumé

Cette recherche met en lumière la puissance du texte littéraire dans la représentation du temps. À partir d'Aristote et d'Henri Bergson, on s'interroge d'abord sur la participation de l'image comme médiatrice entre l'intellect et l'expérience, et comme la créatrice d'une réalité dans l'esprit. Bergson fournit également des modalités de temps qui servent d'appui pour l'analyse approfondie des figures présentes dans les romans *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, et *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, deux œuvres qui réussissent à représenter la plasticité temporelle dans le texte littéraire. La réflexion puise également chez Saint Augustin et Jorge Luis Borges des éléments importants pour élargir le regard à propos de la force des figures utilisées.

**Mots-clés :** Figures du temps ; littérature comparée ; littérature latino-américaine ; Milton Hatoum ; Juan Rulfo

## Abstract

This research explains the power of literature in representing time. From the ideas of Aristotle and Henri Bergson, we think about the role of image as a mediator between the mind and the experience, and how it can create a reality in the mind. Bergson is also responsible for offering some categories of time, which help us to go deeper into the analysis of time figures in *Pedro Páramo*, by Juan Rulfo, and *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum. These two novels represent time plasticity in literature. This research also finds in Saint-Augustin and Jorge Luis Borges some crucial elements to think about the power of time figures in both novels.

**Keywords:** Time figures; comparative literature; Latin-American literature; Milton Hatoum; Juan Rulfo

## Remerciements

*À peine quelques semaines après le début de notre relation, elle m'a dit sur un ton exaspéré : « Nous n'avons pas beaucoup de temps à passer ensemble dans nos vies ! » Aujourd'hui, après onze ans, dont sept de mariage, je te remercie Sarah, l'amour de ma vie, pour ton grand encouragement et ta patience olympique. Avec élégance, tu m'as laissé inviter le temps, la durée, la littérature dans presque tous nos repas, discussions et promenades. Merci particulièrement pour les fois où, visiblement décalé du temps de l'horloge, je faisais cela dès le petit matin, interposant l'infatigable thème de ce mémoire entre ton réveil et ton café. Je t'aime.*

*Merci beaucoup à mes parents, qui m'ont soutenu dans ma décision de revenir aux filières universitaires. Vous m'avez inculqué que l'on devait suivre nos aspirations et faire ce que l'on aime, ce que je mets pleinement en pratique actuellement. Je vous assure que mes yeux brillent comme jamais et que je suis pleinement reconnaissant des efforts que vous avez toujours déployés afin de me permettre une éducation de la plus haute qualité. Inutile de dire que sans vous ce mémoire serait biologiquement impossible. Je remercie aussi ma sœur Nicole, ma copie améliorée et source inépuisable d'amour.*

*Merci à mes amis et amies avec qui j'ai eu des échanges fort enrichissants. L'effort de parler des idées qui habitaient mon esprit m'a parfois aidé à voir plus clair. Un merci particulier à mon ami Marcelo Zanetti lorsqu'il sursaute de son réconfortant sommeil au milieu d'un cours de chimie inorganique pour réagir à l'explication du professeur à propos du zéro absolu dans l'échelle Kelvin : « Alors le temps s'arrête ! » Ce souvenir d'adolescence a joué son rôle dans la démarche. Tu avais peut-être raison, Zana.*

*Merci beaucoup à Alberto Ramos Ramos, figure emblématique d'une amitié sans frontières, qui n'a pas hésité une seconde pour rendre possible une rencontre en dehors de toute attente à Lisbonne. Dans ta valise (à première vue disproportionnée pour un séjour de deux jours) tu apportais des cadeaux pour les papilles et la précieuse édition originale de Pedro Páramo, en espagnol.*

*Enfin, merci infiniment à Terry Cochran, mon directeur de recherche pour qui j'ai un profond respect et une grande admiration. Je vous remercie de m'avoir encouragé d'aller vers une pensée originale et de m'avoir aidé à construire un raisonnement plus solide, prégnant et intéressant. Merci pour votre confiance, votre patience, et pour chaque rencontre, toujours source d'un grand apprentissage.*

*“Olá, guardador de rebanhos,  
Aí à beira da estrada,  
Que te diz o vento que passa?”*

*“Que é vento, e que passa,  
E que já passou antes,  
E que passará depois.  
E a ti o que te diz?”*

(poème X dans *O Guardador de Rebanhos*  
Alberto Caeiro, hétéronyme de Fernando Pessoa)

*« Holà, gardeur de troupeaux,  
sur le bas-côté de la route,  
que te dit le vent qui passe ? »*

*« Qu’il est le vent, et qu’il passe,  
et qu’il est déjà passé  
et qu’il passera encore.  
Et à toi, que te dit-il ? »*

## Introduction

« *Ce qui est a déjà été, et ce qui sera a déjà été* »  
(Qohéleth, III, 15)<sup>1</sup>

Ce mémoire est le résultat d'une réflexion sur le pouvoir de la littérature dans la représentation du temps. Le point de départ de cette étude consiste dans l'exposition de quelques éléments clés de la construction d'images dans l'esprit comme facteur fondamental dans le rapport entre l'expérience et l'intellect. Pour appréhender le monde qui l'entoure, le sujet crée des séries d'images qui traduisent la réalité extérieure dans une réalité intérieure. Or le temps n'est pas à l'extérieur du sujet comme un objet que l'on puisse fixer afin de l'observer, son existence est intimement liée à la subjectivité. Afin d'aborder cet aspect, il a été important d'évoquer les idées de Saint Augustin, qui s'est interrogé sur la nature du temps et ses paradoxes, des questions cruciales qui ne pourraient pas échapper à l'analyse. Pour mieux réfléchir à la représentation du temps dans la littérature, il a été également nécessaire de recourir à la pensée d'Henri Bergson, dont la philosophie présente différentes modalités de temps et a eu un grand impact dans la façon de penser le temps. Les réflexions de ces deux penseurs étaient essentielles pour soutenir une étude qui vise à explorer la richesse de figures dont le texte littéraire se sert pour représenter le temps.

Pour développer la problématique, il fallait travailler sur des œuvres qui extrapolent la compréhension du temps, des œuvres qui osent aller au-delà des certitudes habituelles par rapport au temps. *Pedro Páramo*, le chef-d'œuvre de l'écrivain mexicain Juan Rulfo, paru en

---

<sup>1</sup> Selon la version de la *Traduction œcuménique de la Bible*.

1955, possède cette richesse. Le texte surprend, il force le lecteur à douter de sa propre logique et à envisager d'autres manières de penser. *Relato de um certo Oriente* (« Récit d'un certain Orient »), publié en 1989, est le premier roman du Brésilien Milton Hatoum. Bien que cette œuvre ait un style moins déroutant que le roman de Rulfo, puisque le temps et l'espace sont mieux définis, elle articule une panoplie de figures temporelles. Dans les deux romans, le temps s'avère plus qu'un mécanisme inévitable à la narration, plus qu'un rouage incontournable de toute action : le temps est le sujet principal. Mais comment Rulfo et Hatoum donnent-ils une forme esthétique à cette puissance immatérielle placée au cœur de tout événement, de tout mouvement, de toute pensée et de toute conscience ? Quelle est la relation qu'entretient l'humain avec le temps, cette notion insaisissable, la *quatrième dimension*, qui tel un fantôme disparaît entre nos mains le plus qu'on s'y rapproche ?

Pour plusieurs commentateurs, *Pedro Páramo* est un voyage au champ fugace de la mémoire, ou bien au monde des morts, ou même à un paradis devenu enfer. Dans un article publié en mars 1985 dans le journal mexicain *Excélsior*, Rulfo lui-même écrit que le récit était l'histoire d'un village où tous étaient morts, « y compris le narrateur, et les rues et les champs sont parcourus seulement par les âmes et les échos sont capables de couler sans limites dans le temps et dans l'espace »<sup>2</sup>. En guise d'exemple, Yoon Bong Seo souligne le travail de Rulfo destiné à la fragmentation de l'espace et du temps. Seo va jusqu'à dire que le temps intérieur, le temps individuel, n'existe pas, mais qu'on assiste néanmoins à la construction d'un temps collectif. Toutefois, Blanco Aguinaga soutient une lecture diamétralement opposée, croyant à la présence d'une extraordinaire puissance subjective, jusqu'à dire que les personnages de Rulfo vivent « dans l'intérieur et à partir de l'intérieur »

---

<sup>2</sup> Ma traduction de « [I]ncluso el narrador, y sus calles y campos son recorridos únicamente por las ánimas y los ecos son capaces de fluir sin límites en el tiempo y en el espacio ».

(Gómez, 81)<sup>3</sup>. Certains soulignent que *Pedro Páramo* ouvre un espace pour réfléchir au duel entre mémoire et oubli, « un espace d'écriture dans lequel la mémoire elle-même apparaît non pas comme la copie d'une idée, mais comme le lieu où l'on écrit (et l'on efface) les traces de la mémoire » (Fioretti, 4)<sup>4</sup>. Plusieurs autres commentateurs adoptent une perspective plus historique et sociologique afin de mettre en évidence l'impact du roman de Rulfo pour représenter les conflits latino-américains, très souvent liés à la dispute de la terre, et plus particulièrement au contexte qui a suivi la Révolution mexicaine (1910-1920). Paulo Ferraz de Camargo Oliveira note que le texte de Rulfo met en scène la violence, l'absence de l'État, la misère dans les zones éloignées des centres urbains, où la vie répondait aux règles basées sur la punition, les châtements physiques et les menaces, une représentation qui indiquerait les difficultés du processus de modernisation dans ce pays (Oliveira, 12). Certes, ce sont des lectures pertinentes, qui mettent l'accent sur la représentation d'une réalité bien circonscrite dans un contexte déterminé dans le temps et dans l'espace ou qui utilisent le texte littéraire comme tremplin pour investiguer le fonctionnement de la mémoire.

Chez Hatoum, on scrute ce temps intérieur de plusieurs personnages par le biais des réverbérations des voix du passé, de nombreuses mémoires pulvérisées qui se mélangent, créant ainsi un effet de *poupées russes*<sup>5</sup>, où un souvenir amène à d'autres souvenirs et ainsi successivement. Denis Leandro Francisco indique à juste titre que Hatoum construit dans *Relato* une « *poétique de la mémoire* ». D'autres commentateurs, comme Sylvia Telarolli, mettent l'accent sur la participation de la mémoire comme lieu d'excellence du croisement

---

<sup>3</sup> Ma traduction de « por dentro y desde dentro ».

<sup>4</sup> Ma traduction de « Entendemos *Pedro Páramo* como un espacio en el que la memoria misma aparece, no como una copia de alguna idea, sino el lugar mismo donde se escribe (y se borran) las huellas de la memoria ».

<sup>5</sup> Sylvia Telarolli se sert de la même image pour expliquer l'effet du texte de Hatoum : « Entremêlés aux souvenirs de la voix narratrice, d'autres souvenirs sont repris, en reprenant encore d'autres, comme une sorte de "mamucha", poupée russe, qui révèle à son intérieur une autre, qui, elle, en révèle une autre, etc. » (Telarolli, 4). Ma traduction.



de voix qui permettent le mélange de plusieurs récits, créant ainsi une zone de convergence entre l'individu et la collectivité. De surcroît, Telarolli souligne la manière dont l'œuvre s'équilibre sur une sorte de va-et-vient entre le temps de l'histoire qui est racontée et le temps où se déroule la narration.

Tout en reconnaissant la pertinence et la richesse d'une approche mise sur la mémoire et sur l'investigation de la structure narrative dans les textes littéraires en question ici, il est important de diriger la réflexion vers un lieu où l'on puisse examiner comment le texte rend possible le croisement de plusieurs temporalités concentrées sur l'espace de la mémoire, mais aussi par le biais d'autres figures qui ont le pouvoir de susciter une perception plus élastique du temps. La tension entre le temps objectif et le temps de la conscience est constamment mise en scène chez les deux écrivains. En ce sens, l'œuvre de Rulfo a une puissance inouïe pour déformer le plan temporel avec l'artifice de plusieurs ruptures, sauts, répétitions et zones de silence. Bien que le style de Hatoum soit moins tentaculaire que celui de Rulfo, son récit s'éloigne de toute linéarité et offre plusieurs scènes qui illustrent le rapport énigmatique de l'humain avec le temps.

*Pedro Páramo* et *Relato de um certo Oriente* sont des œuvres qui confondent pour permettre d'aller plus loin dans la pensée. Elles élargissent le lieu d'action de la raison. Pour développer une réflexion qui explore ce pouvoir du texte littéraire, il faut d'abord que l'on se détache d'une vision traditionnelle de penser le temps. *Primo*, sortir de la notion linéaire. *Secondo*, admettre sa plasticité de mouvement, de forme, de comportement. *Tertio*, admettre l'influence que le sujet possède sur le comportement du temps, c'est-à-dire le pouvoir de le déformer. *Quarto*, savoir que la compréhension de certaines idées ne se fait que de façon indirecte, en contournant la raison pour une question d'incompatibilité logique (comme lorsque l'observation d'une étoile est mieux réussie si l'on en dévie légèrement le regard).

Le concept bergsonien de la durée pure — un temps qui est seulement temps, sans aucun rapport à l'espace, un temps qui est essentiellement qualité et devenir constant — a été important pour le développement de la réflexion, mais ce mémoire ne prétend ni ratifier ni illustrer ce concept. Bergson offre lui-même des représentations du temps et sa philosophie est devenue un tremplin pour ouvrir les perspectives. Même si l'on admettait l'idée d'un temps dépourvu de tout rapport à l'espace, il faut convenir que toute représentation requiert la participation d'une modalité d'espace.

Cette étude est structurée en quatre parties. Le premier chapitre explique à partir de Platon et d'Aristote comment le rapport de l'homme à la réalité est indirect, c'est-à-dire construit à partir de quelques modalités d'image. Cela vaut pour ce qui est matériel, immatériel et aussi ce qui dépasse l'entendement. Il faut souligner que le langage lui-même façonne le fonctionnement de la pensée par le biais de séries continues de représentations. Un mot n'est pas la chose qu'il veut représenter, mais un intermédiaire. Bergson propose d'ailleurs la notion d'image médiatrice, des images qui s'interposent entre le philosophe et l'essence de son idée, irréproductible fidèlement dans le langage. C'est donc à travers des représentations que l'on a affaire indirectement à des idées supérieures, à des idées qui échappent à la logique. Voilà ce que permet le texte littéraire et ce que la première section de ce mémoire tente d'expliquer.

Ensuite, des figures du temps présentes dans le corpus littéraire ont été divisées en trois chapitres, chacun d'eux formulé autour d'un élément différent : l'eau, la terre, l'air. Ainsi, la réflexion plus proprement ancrée sur la représentation dans les textes littéraires débute au deuxième chapitre en mettant l'accent sur l'eau, puisqu'elle est au centre de plusieurs figures cruciales concernant le temps : qui plus est, l'eau représente l'*entrée* dans le temps, la condition de toute action, la variation de rythmes et la multiplicité qui caractérise

le temps. La transition entre l'eau et la terre s'est appuyée sur la figure de la tortue, animal amphibie qui possède la vertu de vivre dans deux environnements distincts. La tortue est également au centre du débat sur le mouvement, un aspect fondamental pour penser le temps. Elle est une figure indispensable qui incarne le temps.

Alors, le troisième chapitre met les pieds sur terre. Avant que l'on se penche sur une figure matérielle en particulier, l'on explore une figure qui sert de base, de surface à d'autres. À partir de quelques extraits du livre *Ficciones* (« Fictions »), de Jorge Luis Borges, une réflexion s'articule autour de la notion de sentier, de chemin, pour penser à l'idée de l'infini dans la matière et ainsi toucher à une autre catégorie de figures invoquées pour représenter le temps. Donc, à partir d'une réflexion qui commence dans une simple prise de décision entre droite et gauche, on explore les figures littéraires construites sur les bases des dualités, des oppositions, des moitiés. C'est un autre moyen de mettre en scène le temps et de pousser la pensée plus loin à travers la littérature. Certains objets qui sont des symboles évidents de temps ont une participation décisive dans les romans du corpus et dans la problématique développée ici, comme c'est le cas de la photographie et de l'horloge. Mais encore une fois, ces objets dans le texte ne s'avèrent pas simplement des indications banales de passage du temps : ils articulent la représentation d'un carrefour de temporalités, ils mettent en échec l'idée d'un temps objectif et mesurable, ils incarnent d'autres temps, de même qu'ils sont capables de déformer le plan temporel.

La transition entre les figures liées à la terre, voire à une matérialité plus évidente, et celles liées à l'air, donc caractérisées par une matérialité plus volatile, est prise en charge par les sons qui se dégagent des horloges, des cloches, des éléments auxquels on se fie pour mesurer le temps (même si cette mesure peut s'avérer un leurre). Autour de l'air, le quatrième et dernier chapitre s'amorce mettant en exergue l'influence des mélodies, des échos, mais

aussi du silence. Dans cette section, l'emphase repose sur la subjectivité. On aura déjà vu dans les chapitres précédents que le temps est une catégorie de l'esprit, qu'il est attaché à l'âme, mais la partie finale de la réflexion explorera les manières dont le temps est senti : par le corps, notamment à travers les odeurs, l'ouïe, la parole, et aussi les affects.

*chapitre premier*  
**Du rapport figuratif au temps**

*“Dios ha creado las noches que se arman  
de sueños y las formas del espejo  
para que el hombre sienta que es reflejo  
y vanidad. Por eso nos alarman.”*  
– Jorge Luis Borges<sup>6</sup>

*Comment pensons-nous ?* Trois mots qui ouvrent un espace large au point de contenir l'univers. Les plus profondes énigmes se cachent dans les plus petites phrases, où l'on corrobore la puissance du langage. Certes, le langage permet de représenter ce qui paraît impossible, ce qui ne se cadre pas dans l'expérience ou qui dépasse l'entendement, et la littérature est la place où la puissance du langage est explorée à son plus haut niveau. En revanche, il semble parfois assez difficile de mettre en mots des choses qui ont l'air tout à fait anodin et incontestable : que ce soit un sentiment banal ou extraordinaire ; une idée élémentaire et simple dans l'esprit ; ou encore, le temps. Tel est l'arrière-plan de l'exaspération que manifeste Saint Augustin dans le célèbre passage du livre XI de ses *Aveux* : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je sais. Si on me le demande et que je veux l'expliquer, je ne sais plus » (Augustin, 397-398). L'objectif de ce chapitre d'ouverture sera de montrer comment le texte littéraire devient le moyen par lequel il est possible d'élargir la compréhension du temps, mettant en évidence la multiplicité des rapports temporels dans lesquels toute subjectivité est inscrite. Des rapports multiples auxquels le sujet participe, de même qu'ils le constituent. Comment penser le temps ? Quelles

---

<sup>6</sup> « Dieu créa les nuits qui engendrent / Les rêves, et les formes des miroirs / Pour que l'homme sente qu'il est reflet lui-même / Et vanité. Aussi en sommes-nous alarmés. » (Strophe finale du poème *Los Espejos*, « Les miroirs », dans le livre *El hacedor*, « L'auteur, et autres textes » ; trad. Roger Caillois.

représentations viennent en aide dans l'esprit lorsqu'on tente de le comprendre ? Quelles fenêtres de pensée le texte littéraire ouvre-t-il afin de saisir ce qui semble échapper constamment à la maîtrise humaine ? Pour développer ces questions, les deux œuvres du corpus offrent une richesse inouïe de figures, de mises en scène et de mécanismes de langage qui deviennent substance fertile de réflexion. Au sens plus large, c'est une manière de souligner la puissance du littéraire pour réfléchir à cette énigme. *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, et *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, ne prétendent pas produire une mimésis du temps : ce n'est pas une question d'imiter le temps ni de reproduire en forme littéraire son fonctionnement. Au contraire, en partant du principe que la conception la plus traditionnelle du temps — disons-le clairement : la compréhension du temps comme un mouvement linéaire, segmenté entre passé, présent et futur, mesurable et divisible en portions égales — ne représente qu'une parmi les diverses perspectives possibles, l'on constate que le littéraire ne se limite pas à l'imitation du réel. Plutôt, il permet des expériences de pensée qui dilatent le réel. Les représentations sont au cœur de la perception de la réalité, que ce soit sur le plan matériel ou non. Après avoir discuté le rôle central des représentations dans l'architecture du rapport subjectif au monde, l'on se penchera sur les moyens par lesquels le littéraire construit des réalités dans l'esprit.

Si l'on admet que le rapport de l'individu au monde ne se construit pas sans la participation des sens, on doit encore se demander ce qu'ils révèlent. Il y a un travail essentiel de représentation dans ce processus et l'image y joue un rôle déterminant. Le rapport à la réalité ne pourrait pas se résumer au contact cru avec la matière puisqu'il y a toujours un travail de l'esprit responsable pour faire le pont entre la réalité extérieure et la réalité intérieure. La question sur l'existence de la matière en soi s'invite également au débat aussitôt la question du rapport entre l'esprit et la matière est posée. Il est pertinent de souligner que

le philosophe français Henri Bergson avertit dès la préface de *Matière et mémoire* sur les risques d'un dualisme lorsque l'on veut traiter ce sujet, en affirmant « qu'idéalisme et réalisme sont deux thèses également excessives, qu'il est faux de réduire la matière à la représentation que nous en avons, faux ainsi d'en faire une chose qui produirait en nous des représentations mais qui serait d'une autre nature qu'elles. La matière, pour nous, est un ensemble d'«images» » (Bergson, 2012 : 49). Or, *image* demeure un concept vaste, il n'est pas homogène. Regardons alors quelques modalités d'image.

### **L'image entre l'esprit et la matière**

La réalité que l'on connaît est construite indirectement. Lorsqu'on regarde une tasse, ce qu'on voit n'est pas la tasse en soi, mais l'image de cette tasse dans l'esprit. Selon Platon, à la frontière entre le monde de l'essence, des Formes éternelles et immuables (le dehors de la caverne) et le monde de l'apparence, le monde sensible, se trouvent des images, divisées en deux groupes : les images-copie (« *eikôn* »), appelées aussi images-souvenirs ; et les images-illusion (« *phantasma* »). Le commentateur Laurent Lavaud, spécialiste de la question de l'image dans la philosophie, explique que les deux catégories d'images instituées par Platon diffèrent selon la manière comme elles sont produites : « On a donc d'un côté la structure binaire de l'image-copie, qui s'organise à partir du rapport entre la chose et son double mimétique, et de l'autre la structure ternaire de l'image-illusion dont le centre est constitué par le regard du spectateur qui a pour rôle de régler le rapport de l'image à la chose » (Lavaud, 56). Dans *Le Sophiste*, le dialogue platonicien entre Théétète et l'Étranger s'appuie initialement sur les cas trouvés dans la peinture pour faire la distinction entre l'image qui respecte les proportions de l'objet reproduit et l'image qui les déforme, où prévaut la

perspective propre au regard de celui qui peint. Les deux personnages du dialogue s'accordent que ces deux types d'images ne sont pas l'apanage de la peinture. Alors, tandis que l'une (« *eikôn* ») veut imiter la chose, l'autre (« *phantasma* ») met l'accent sur l'action de la représentation, c'est-à-dire sur la participation subjective nécessaire à la création de ce rapport avec la Forme.

Aristote utilise le même mot « *phantasma* » pour indiquer la représentation qui résulte de la faculté représentative (« *phantasia* »). Le « *phantasma* » établit un lien entre le corps et l'âme, elle est en partie responsable de l'unité du sujet et permet que le corps *accède* à l'âme. Dans *De l'âme*, Aristote dit : « L'imagination, en effet, est quelque chose de distinct à la fois de la sensation et de la pensée, bien qu'elle ne puisse exister sans la sensation, et que, sans elle, il n'y ait pas non plus de croyance » (Aristote, 1959 : 165)<sup>7</sup>. La représentation est donc la médiatrice entre la sensibilité et la perception, entre l'expérience et l'intellect. À propos de la conception aristotélicienne, Laurent Lavaud résume que « [l']idée fondamentale, retenue par tous ceux qui se sont inspirés de la pensée d'Aristote, est de considérer la *phantasia* comme une faculté intermédiaire entre la sensation et l'intellect. [...] elle [la *phantasia*] constitue le maillon intermédiaire entre le donné brut, immédiat des sens, et le travail de la pensée » (Lavaud, 81). Le commentateur d'Aristote dira un peu plus loin que c'est la représentation le lien déterminant responsable de l'union entre le corps et l'esprit<sup>8</sup>. Finalement, « l'intellect ne peut penser sans représentation »<sup>9</sup> (Lavaud, 87). Mais cette

---

<sup>7</sup> Livre III, 3, 427b15

<sup>8</sup> « Elle [la représentation] constitue donc le pôle d'unification des facultés psychologiques et permet, en définitive, de jeter un pont entre le corps et l'intellect. » (Lavaud, 82)

<sup>9</sup> « [...] la fonction de la *phantasia* ne se limite pas à brouiller l'information donnée par le sens ou à introduire du jeu dans la structure de l'âme. Aristote y insiste à plusieurs reprises, et notamment en *De anima* III, 7 : l'intellect ne peut penser sans représentation. » (Lavaud, 87)



représentation entreprend déjà un travail d'interprétation sur la réalité, il y a déjà une interférence immiscée dans ce processus et la représentation peut s'avérer trompeuse :

À partir de la sensation immédiate, vraie en elle-même, la représentation détermine spontanément l'origine de cette sensation, les rapports spatiaux et temporels qu'elle entretient avec le sujet sentant, la nature et les dimensions de l'objet senti, et c'est dans cette série de déterminations qu'elle court le risque d'obscurcir l'activité de l'intelligence et de l'induire en erreur. (Lavaud, 83)

D'ores et déjà, il est intéressant de noter que la représentation d'un objet implique des informations qui extrapolent ce même objet, elle ne le prend pas d'une façon isolée dans un espace idéal, mais dans un contexte. Les caractéristiques de l'objet en question sont définies en contraste avec d'autres pressenties dans un environnement et en comparaison avec d'autres informations retenues dans la mémoire. Ces liens de l'objet avec ce qui l'entoure et la participation de la mémoire sont inextricables.

Les erreurs de ces représentations sont le gagne-pain des magiciens et la substance du talent de peintres comme le Néerlandais Escher, par exemple. Parce que notre cerveau vient souvent remplir les vides laissés par les impressions reçues à travers les sens, et il n'est pas à l'abri de dérapages<sup>10</sup>. Mais au-delà de la magie, des trompe-l'œil, le littéraire occupe une place singulière dans ce domaine de faire paraître quelque chose là où elle contredit la logique. Les représentations formées dans l'esprit ne manifestent pas la réalité d'une façon objective, mais il s'agit de la construction d'*une autre* perception du réel. C'est comme un miroir qui, en dépit des bornes très bien définies dans l'espace, contient une quantité infinie d'images différentes selon le point d'observation et l'incidence de la lumière. Nul ne peut

---

<sup>10</sup> Un exemple très connu est la figure de deux lignes parallèles identiques accotées par deux autres lignes inclinées dans un angle aigu. L'image nous induit à penser que la parallèle supérieure est plus grande que l'inférieure, ce qui est évidemment faux.

mettre en question l'existence d'une image dans le miroir, pourvu qu'il y ait une personne qui la regarde. La littérature possède les mêmes qualités du miroir. Même si l'auteur est habité par une idée pendant qu'il écrit, il ne détient pas le contrôle sur les interprétations que le texte déclenche chez le lecteur. De surcroît, à partir d'une même ligne, chaque lecteur crée une ou plusieurs images uniques, qui existent seulement pour et dans l'esprit qui les conçoit. Il y aura toujours le travail de l'esprit pour composer l'image, autant avec des éléments reçus immédiatement par les sens qu'avec la participation de la mémoire pour compléter des informations manquantes. C'est un travail réussi dans la plupart du temps, bien qu'on ne s'en rende pas compte<sup>11</sup>.

Le sens commun se met d'accord pour affirmer que le ciel est bleu, que la mer bouge, que l'oiseau chante et que la fleur parfume. Pourtant, quoique la réalité paraisse évidente et irrévocable, elle obéit à une construction qui ne se fait pas sans médiation. Ce que l'on croit réel et irréductible est déjà le résultat d'un cheminement comprenant des étapes, même si l'on ne les sent pas. Autrement, comment expliquer que chaque espèce animale (y compris la race humaine) appréhende la réalité d'une façon différente ? Si une telle espèce a une vision capable de voir plus loin, ou sans lumière, ou si une autre a l'ouïe hypersensible, force est d'admettre que les moyens de capter, de traduire et de transmettre ces informations ne sont pas identiques à ceux des humains. Par conséquent, la réalité matérielle s'avère diverse et le corps y participe activement pour la façonner d'une manière parmi plusieurs autres possibles.

---

<sup>11</sup> Un test très simple sert d'exemple : les yeux fermés, si l'on tient une monnaie entre le pouce et l'index, le toucher nous envoie la sensation du contact entre notre peau et les deux surfaces métalliques, mais on n'a pas besoin de la vue pour savoir qu'il s'agit d'une seule et même monnaie ; par contre, si l'on a deux monnaies sur une table et que, toujours avec les yeux fermés, on touche chacune d'elles avec le pouce et l'index écartés, l'information transmise par le toucher est la même du cas antérieur, mais nous savons que cette fois-ci il s'agit de deux monnaies différentes. Bref, le cerveau accueille les informations transmises les sens et les interprète en les complétant. Ce test, trouvé dans le livre *Borges y la memoria*, montre comment « [l]a réalité que nous expérimentons est donnée par une série de perceptions dans notre cerveau » (Quiroga, 129). Ma traduction.

Bref, l'humain n'a pas l'emprise sur la réalité. Tout ce qu'il connaît, c'est *sa* réalité. Une réalité que le littéraire a le pouvoir d'élargir.

### **L'image au-delà de la matière**

Jusqu'ici, il a été question des choses matérielles et du rapport entre le spectacle extérieur de la réalité sensible et l'esprit. Néanmoins, concevoir ce qui n'est pas matériel demande aussi l'intervention de la représentation par l'image. Encore dans *De l'âme*, Aristote dit que « [l]a sensation est, en effet, ou puissance, ou acte, par exemple, vue ou vision ; par contre, il peut y avoir image en l'absence de l'une et de l'autre : telles sont les images qu'on aperçoit dans le sommeil » (Aristote, 1959 : 167)<sup>12</sup>. Pendant les rêves, il y a tout un travail élaboré de représentation dans l'esprit, ce qui donne la sensation d'une expérience réelle. Or, à l'intérieur de l'espace onirique, les sens ne sont pas en train d'agir. C'est plutôt la mémoire sensorielle qui s'active pour créer une nouvelle réalité à travers l'imagination. La réalité vécue dans le rêve n'est pas réalité physique, objective, matérielle, mais plutôt une réalité immatérielle dressée par le biais d'images.

De même pour les émotions. Elles sont liées à des expériences déjà vécues, qui demandent donc le travail de la mémoire et qui en dernière analyse ont un lien original avec la matière. Dans un autre sens, lorsque l'âme est envahie par une peur, un désir ou un espoir, il y a forcément une projection de l'esprit, qui se prépare à l'avènement hypothétiquement proche et puise dans les représentations d'expériences antérieures la meilleure façon de réagir. Le langage n'échappe pas non plus à ce mécanisme : l'apprentissage de la langue, par

---

<sup>12</sup> Livre III, 3, 428a5

exemple, se base sur les liens tissés entre des sons (initialement dépourvus de sens), ce à quoi ils se réfèrent dans la matière et la réaction qu'ils provoquent. En dernière analyse, ce sont des scènes accumulées dans la mémoire et reproduites continuellement d'une façon inconsciente pour élaborer des codes et attribuer des sens au monde.

Alors les représentations participent à la perception de ce qui est matériel, immatériel, mais aussi de ce qui dépasse l'entendement. À ce sujet, il est important de revenir à l'étude que Spinoza fait de la Bible dans le *Traité théologico-politique*, où il souligne que la communication de Dieu avec les prophètes ne passe pas par le corps (sauf dans le cas de Moïse, le seul qui a vu la face de Dieu, quoique la partie postérieure<sup>13</sup>), mais plutôt par l'âme, et ce, à travers de visions et de paroles. Spinoza dit que le seul homme avec qui Dieu a communiqué sans aucune médiation fut Jésus<sup>14</sup>. Il faut remarquer aussi que le philosophe néerlandais n'est pas contraire à l'idée de la révélation divine, mais contre la séparation entre transcendance et immanence, car, comme il affirme dans l'*Éthique* : Dieu est partout, tout est Dieu, nous sommes en Dieu et Dieu est en nous, puisque nous appartenons à la seule et unique substance, qui est Dieu, car elle-même est responsable de toute existence. Ce que Spinoza critique cependant est l'idée des visions prophétiques spectaculaires, comme si elles étaient la transmission fidèle des dessins divins, ce qui n'est pas le cas puisqu'il y a toujours l'intervention de l'esprit humain, de l'imagination humaine des prophètes pour traduire en

---

<sup>13</sup> « [...] l'Écriture indique clairement que Dieu a une figure visible et que Moïse, au moment où il entendait Dieu lui parler, l'aperçut sans qu'il lui fût donné cependant d'en voir autre chose que sa partie postérieure » (Spinoza, *Traité théologico-politique* : 35). Dorénavant, je référerai à cette œuvre par la sigle « TTP ».

<sup>14</sup> « Et nous connaissons à la vérité que Dieu peut se communiquer aux hommes immédiatement, car, sans employer de moyens corporels d'aucune sorte, il communique son essence à notre âme : toutefois, pour qu'un homme perçût par l'âme seule des choses qui ne sont point contenues dans les premiers fondements de notre connaissance et n'en peuvent être déduites, il serait nécessaire que son âme fût de beaucoup supérieure à l'âme humaine et la dépassât beaucoup en excellence. Je ne crois donc pas qu'aucun se soit élevé au-dessus des autres à une telle perfection si ce n'est le Christ à qui les décisions de Dieu qui conduisent les hommes au salut ont été révélées, sans paroles ni visions, immédiatement ». (Spinoza, *TTP* : 37)

mots et en images quelque chose d'une nature incompréhensible dans son état original. En d'autres termes, des visions spectaculaires parlent plus du prophète lui-même que du message divin. Bref, les prophètes se servaient de représentations pour exprimer indirectement ce qui excède les limitations corporelles et rationnelles de l'homme.

La lecture du *Traité* permet de comprendre la puissance du littéraire pour donner une forme mouvante à ce qui s'avère inconcevable, faisant du littéraire une voie d'accès vers ce qui est au-delà de la réalité empirique. C'est un moyen de devancer les lois universelles de la matière pour accéder à une réalité autre, conceptuelle, accessible seulement par l'esprit capable d'atteindre un niveau supérieur d'intelligence à travers l'instinct, c'est-à-dire sans l'entremise ni des sens ni de la raison : Spinoza appelle ce troisième et ultime niveau l'*entendement intuitif*. Donc, même si le littéraire n'est pas la manifestation directe de la vérité empirique, vu qu'il demande la participation de l'esprit pour articuler sa propre existence, il peut engendrer une autre catégorie de vérité. Il s'agirait toutefois d'une vérité *supérieure* au sens commun, qui ne se limiterait pas à tenter une reproduction du réel : une vérité construite par la pensée, dans la pensée et qui la surpasse.

La pensée philosophique, étant la quête continue de la vérité, se sert aussi de représentations. Afin de faciliter la compréhension de ses idées, Bergson les appuie souvent sur des exemples, comme la mélodie, le sucre fondant dans l'eau, la cloche qui sonne, les coups d'un marteau. Le philosophe français admet la grande difficulté d'accéder à des idées sans l'appui de représentations qui se déploient dans un espace mental — l'impossibilité de concevoir n'importe quelle chose ou n'importe quelle activité, matérielle ou abstraite, sans une dimension spatiale, sans étendue. Pour Bergson, le philosophe touche parfois à une idée qui semble parfaite, particulièrement remplie de vérité et capable de donner des solutions valides à des énigmes irrémédiables. Le penseur français appelle cela l'*intuition*

*philosophique*. D'après lui, pourtant, le philosophe doit recourir à un type particulier d'images, ce qu'il intitule les *images médiatrices*.

Dans *L'intuition philosophique*<sup>15</sup>, Bergson soutient que « l'essence de la philosophie est l'esprit de la simplicité » (Bergson, 2011 : 23) et choisit Spinoza comme exemple pour affirmer que la structure très complexe et enchevêtrée de l'*Éthique* revêt l'intuition d'une idée originale simple (quoiqu'inatteignable dans sa forme pure) :

C'est, derrière la lourde masse des concepts apparentés au cartésianisme et à l'aristotélisme, l'intuition qui fut celle de Spinoza, intuition qu'aucune formule, si simple soit-elle, ne sera assez simple pour exprimer. Disons, pour nous contenter d'une approximation, que c'est le sentiment d'une coïncidence entre l'acte par lequel notre esprit connaît parfaitement la vérité et l'opération par laquelle Dieu l'engendre. (Bergson, 2011 : 8)

Donc l'apparente opacité d'une idée philosophique vient moins d'elle-même que des limitations du langage : « Toute la complexité de sa doctrine, qui irait à l'infini, n'est donc que l'incommensurabilité entre son intuition simple et les moyens dont il disposait pour l'exprimer » (Bergson, 2011 : 3). Il y a chez Bergson un certain fatalisme par rapport à la possibilité de comprendre entièrement l'intuition philosophique dans sa forme la plus vraie, c'est-à-dire la plus simple, réduite à un point unique<sup>16</sup>. Cela ne freine cependant pas la volonté d'atteindre un tel point. Pour ce faire, il y a deux moyens possibles : l'un passe par le concept, l'autre par l'image<sup>17</sup>. Bergson tranche en faveur de l'image en soutenant que la voie pour comprendre le concept ne mène qu'à d'autres concepts encore plus vagues et ne fait que nous

---

<sup>15</sup> Il s'agit en fait d'une conférence présentée au Congrès de philosophie de Bologne en 1911. Le texte de la conférence paraît dans *La Pensée et le Mouvant*, œuvre qui recueille des articles et des conférences de Bergson.

<sup>16</sup> « Mais, à mesure que nous cherchons davantage à nous installer dans la pensée du philosophe au lieu d'en faire le tour, nous voyons sa doctrine se transfigurer. D'abord la complication diminue. Puis les parties entrent les unes dans les autres. Enfin tout se ramasse en un point unique, dont nous sentons qu'on pourrait se rapprocher de plus en plus quoiqu'il faille désespérer d'y atteindre. » (Bergson, 2011 : 3)

<sup>17</sup> « Pouvons-nous ressaisir cette intuition elle-même ? Nous n'avons que deux moyens d'expression, le concept et l'image. C'est en concepts que le système se développe ; c'est en une image qu'il se resserre quand on le repousse vers l'intuition d'où il descend [...]. » (Bergson, 2011 : 15)

éloigner du noyau duquel on essaie de se rapprocher. Pourtant, c'est par le biais d'une autre sorte d'image qu'on peut avoir un contact avec l'intuition : « Quelle est cette intuition ? Si le philosophe n'a pas pu en donner la formule, ce n'est pas nous qui y réussissons. Mais ce que nous arriverons à ressaisir et à fixer, c'est une certaine image intermédiaire entre la simplicité de l'intuition concrète et la complexité des abstractions qui la traduisent, image fuyante et évanouissante » (Bergson, 2011 : 3). Il est donc nécessaire de créer un pont entre l'intuition dans sa forme pure et son expression. En un mot, il y a représentation.

Bergson appelle ce genre de recours une *image médiatrice*, « une image qui est presque matière en ce qu'elle se laisse encore voir, et presque esprit en ce qu'elle ne le laisse plus toucher » (Bergson, 2011 : 14). Une image de nature hybride et en constant mouvement, puisqu'elle n'est pas figée ni circonscrite à une définition unique. Néanmoins, le philosophe français précise que l'image médiatrice n'est pas une représentation directe de l'intuition<sup>18</sup>. Il dit que l'intuition fonctionne par la négation, elle défend, elle fait douter et vient basculer des certitudes apparemment solides. Il est essentiel de garder cela à l'esprit pour faire la lecture de certains livres (dont *Pedro Páramo*) dans la mesure où l'on est exhorté à douter des notions habituelles concernant le comportement du temps, traditionnellement linéaire, traditionnellement spatialisé, traditionnellement divisé en passé, présent et avenir, sans la convergence entre ces trois sphères. Le littéraire permet de douter et de concevoir un autre regard sur le monde, de considérer d'autres perspectives qui ébranlent la certitude de nos perceptions et taraudent la notion d'impossible. Si l'impossible existe ou pas, la meilleure manière d'y penser et de le saisir, c'est de le mettre au défi, c'est d'abandonner l'attitude

---

<sup>18</sup> Comme le remarque Ghislain Waterlot dans la présentation de l'édition de 2011 de *L'intuition philosophique*, « parce qu'elle est un acte et non une chose ni une représentation, l'intuition nous est inaccessible » (Bergson, 2011 : XVIII).

contemplative et passive envers lui pour vouloir y toucher. Bergson met en pratique ce qu'il prône, il vit ses idées lorsqu'il encourage les gens à hisser l'ancre de la pensée :

Ressaissons-nous [...] dans un présent épais et, de plus, élastique, que nous pouvons dilater indéfiniment vers l'arrière en reculant de plus en plus loin l'écran qui nous masque à nous-mêmes ; ressaisissons le monde extérieur tel qu'il est, non seulement en surface, dans le moment actuel, mais en profondeur, avec le passé immédiat qui le presse et qui lui imprime son élan ; habituons-nous, en un mot, à voir toutes les choses *sub specie durationis*<sup>19</sup>. (Bergson, 2011 : 26)

Ce changement d'attitude vis-à-vis l'impossible ouvre la voie à de nouvelles directions — la philosophie de Bergson est parfois décrite comme une philosophie de l'action, du mouvant, de la vie. Bergson reconnaît la difficulté de tout concevoir *sub specie durationis*<sup>20</sup>, puisqu'on raisonne à l'aide de l'espace, y compris lorsqu'on essaie de penser au temps. Et c'est là où Bergson s'éloigne de Kant :

L'erreur de Kant a été de prendre le temps pour un milieu homogène. Il ne paraît pas avoir remarqué que la durée réelle se compose de moments intérieurs les uns aux autres, et que lorsqu'elle revêt la forme d'un tout homogène, c'est qu'elle s'exprime en espace. Ainsi la distinction même qu'il établit entre l'espace et le temps revient, au fond, à confondre le temps avec l'espace, et la représentation symbolique du moi avec le moi lui-même. Il jugea la conscience incapable d'apercevoir les faits psychologiques autrement que par juxtaposition, oubliant qu'un milieu où ces faits se juxtaposent, et se distinguent les uns des autres, est nécessairement espace et non plus durée. (Bergson, 2013 : 222)

Pour comprendre la critique de Bergson, il faut revenir brièvement sur l'*Esthétique transcendantale* de Kant, exposée dans la *Critique de la raison pure*, où le philosophe allemand établit le temps et l'espace comme les deux concepts fondamentaux de toute activité

---

<sup>19</sup> En italique dans l'original. En passant, si tout à l'heure on parlait des liens entre Spinoza et Bergson, le Français n'a pas manqué l'occasion de faire allusion à la formule *sup specie aeternitatis* présente dans l'*Éthique*.

<sup>20</sup> La phrase d'ouverture de l'avant-propos de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* est déjà claire à ce sujet : « Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace. En d'autres termes, le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels. » (Bergson, 2013 : 51)



de l'esprit, les deux formes *a priori* de la sensibilité — « *a priori* » compris comme ce qui n'est pas empirique, ce qui ne vient pas de l'expérience, mais plutôt ce qui la rend possible. Kant postule d'ailleurs que le temps et l'espace sont des conditions préalables du développement de toute connaissance non-empirique. Il y a néanmoins de différences profondes entre eux : le temps est condition des phénomènes internes et externes au sujet ; tandis que l'espace est condition seulement des phénomènes externes. Ainsi, Kant prévoit qu'il y a des phénomènes qui se développent sans l'espace, mais rien ne peut se développer sans le temps. Cependant, ce que préconise Bergson est une distinction radicale entre le temps et l'espace, comme l'explique Jean-Louis Vieillard-Baron, expert de la pensée bergsonienne :

Pour Bergson, la différence entre le temps et l'espace exclut tout parallélisme, car elle est beaucoup plus grande ; en effet, c'est précisément l'illusion de la conscience que d'appliquer au temps les catégories qui ne conviennent qu'à l'espace : multiplicité de juxtaposition, variabilité, etc. En fait le temps, ou plus précisément la durée, est d'un autre ordre, qui est celui du vécu proprement dit, où le moi se dilate ou se contracte selon qu'il vit intensément ou de façon diffuse. La durée, comme l'espace perceptif, ne sont des formes de connaissance ni du moi, ni du monde ; ils sont des démarches vivantes. (Vieillard-Baron, 55)

Pour critiquer le parallélisme entre le temps et l'espace, Bergson met en échec toute conception du temps qui s'appuierait sur des notions spatiales. Pour lui, ce serait une spatialisation du temps, et pas du tout le temps réel. En revanche, même si le temps est étranger à l'espace, dès qu'il y a figure, mot, pensée, il y a espace.

### **Bergson et la durée pure**

Le point de départ de Bergson pour élaborer la théorie de la durée pure fut la réfutation du temps mécanique. Il est arrivé à la conclusion que le temps de la physique et de la

mathématique avait peu ou rien en commun avec le temps réel, le temps de la conscience, le temps de la vie. Selon Bergson, le temps mécanique était un temps extérieur, homogène, qui se comporterait toujours de la même façon. Pour expliquer, il dit que si le temps avançait deux ou trois fois plus vite, mais d'une façon homogène, cela ne changerait rien dans les calculs et les conclusions des scientifiques. Pourtant, le temps réel se comporte tout autrement : c'est un temps intérieur, lié à la conscience, hétérogène dans le sens où il ne se comporte pas toujours de la même manière. Un temps qui ne peut pas être mesuré ni divisé, parce qu'il n'a pas de quantité, il est essentiellement qualité. La différence entre ces deux conceptions du temps se résumerait alors entre un temps qui *dure* et un temps qui *ne dure pas*. Le temps objectif est un temps où les instants se juxtaposent (ce qui demande nécessairement une dimension spatiale) tandis que le temps subjectif, celui qui dure, n'est que succession, changement, devenir : « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs » (Bergson, 2013 : 125).

Il est clair que Kant et Bergson se rejoignent pour soulever le caractère subjectif du temps. Dans la *Critique de la raison pure*, le philosophe allemand dit que le temps « n'est pas attaché aux objets eux-mêmes, mais seulement aux sujets qui l'intuitionnent » (Kant, 131)<sup>21</sup>. Bergson insiste sur la dimension psychologique de la durée réelle, capable de révéler la multiplicité du moi profond. Cette multiplicité peut se traduire dans une présence du moi en plusieurs temporalités distinctes, des temporalités qui coexistent. Ce qui introduit la question de l'intersubjectivité.

---

<sup>21</sup> KrV, A 37-38/B 54

Chaque sujet est le carrefour de plusieurs temporalités. La conscience n'est pas une voie droite où l'on roule à sens unique en dépassant des événements ici et là, mais l'ensemble de plusieurs actions simultanées qui avancent dans des directions, dimensions et rythmes différents : il y a des décalages entre le temps de la pensée, le temps de l'organisation de la pensée dans le langage et le temps de son expression ; ou encore, des différences importantes parmi les temporalités propres à chaque sentiment, aux souvenirs des expériences vécues, aux désirs et aspirations futures. Donc, le temps de la conscience est multiple par excellence, d'autant plus que la conscience fait plusieurs choses à la fois. Donc, lorsque deux personnes dialoguent, c'est une partie de chaque conscience qui partage l'une de ces temporalités et qui s'inscrit dans un même mouvement. Cela ne les oblige pas à stopper les autres mouvements temporels coexistant en elles. La communication établit une convergence momentanée qui fonctionne comme une entente fragile entre deux subjectivités qui se mettent d'accord pour fixer l'attention sur un point en commun. Elles participent au mouvement dicté par l'échange d'un message construit sur des codes langagiers partagés. Les personnes concernées dans un dialogue ne sont pas de simples passagères dans ce mouvement, puisqu'elles en sont les responsables, c'est justement de cet échange intersubjectif que cette dimension devient possible. Alors il faut souligner deux points. Premièrement, cette dimension intersubjective est aussi présente dans le rapport avec le texte littéraire, c'est-à-dire la lecture exige une nouvelle temporalité (propre à l'acte de lire), sans compter l'aspect de représentation temporelle inscrite dans le récit. Cela mène au deuxième point : le texte littéraire révèle une grande plasticité temporelle, capable d'ouvrir des portes vers d'autres façons de comprendre le temps. C'est par le biais de la création, de la mise en scène et de la représentation, certes, mais tout cela signifie également une sorte de révélation du vrai. Certains textes littéraires

poussent ces frontières plus loin que d'autres, c'est le cas notamment du corpus proposé ici, ce qui sera mis en lumière à partir du prochain chapitre.

La multiplicité temporelle se confond avec la multiplicité du moi et parfois est rendue évidente dans des dialogues. Cela peut arriver entre les phrases de deux personnages, entre deux phrases d'un même personnage, dans une seule phrase ou même à l'intérieur d'un mot. À titre d'exemple, l'extrait suivant de *Relato de um certo Oriente* met en évidence la confluence de temporalités : « J'ai toujours trouvé bizarre le silence de Samara Delia, son manque d'intérêt à savoir comment tout s'était passé. Moi, ébahie, en regardant la rue, et le bruit sourd de chute qui semblait flotter dans la vapeur émanée des pierres grises »<sup>22</sup>. La première phrase relève d'une temporalité plus étendue, on pourrait dire un temps plus long, indéterminé, une impression postérieure à la mort du personnage de Soraya Angela (frappée par une voiture) qui s'étend dans une durée vaste ; tandis que la deuxième phrase revient à l'instant consécutif à l'accident. Celle-ci contient, elle aussi, des temporalités mélangées, étant donné qu'elle décrit à la fois la réaction à l'accident étirée dans un temps plus long (évoquant d'ailleurs presque une immobilité), ce qui est représenté par le mot « ébahie » (« *pasmada* »), et l'instant très court et précis de la collision représentée par « bruit sourd de chute » (« *baque surdo* »), provoquant cependant un écho persistant et très long. C'est un instant qui continue de se répéter et qui s'étend très largement dans le temps, c'est la marque d'une durée très élastique. Il est pertinent d'ajouter deux remarques à propos de « *baque surdo* » : d'abord, selon le dictionnaire *Aurélio*, le mot « *baque* » est défini en portugais comme le bruit d'une chute (« *ruído de um corpo ao cair ; queda, tombo* »), c'est-à-dire un

---

<sup>22</sup> Les extraits du roman de Milton Hatoum reproduits au long de cette étude ont été traduits par moi. Le correspondant original apparaîtra toujours en note de bas de page. « Sempre estranhei o silêncio de Samara Délia, o desinteresse em querer saber como tudo tinha acontecido. Eu, pasmada, olhando para a rua, e aquele baque surdo que parecia flutuar no vapor emanante das pedras cinzentas. » (Hatoum, 16)

mot qui représente en soi une action ayant début, milieu et fin, un mot qui porte sa propre temporalité ; deuxièmement, « *baque surdo* » est l'élément qui a le plus grand poids dans le passage parce que ces mots provoquent un *poids temporel* dû à un effet de gravité qui y est inscrit, puisqu'ils arrivent près de la représentation possible de l'instant et de la façon dont celui-ci continue d'exister dans ce temps qui dure, le temps de la conscience, ce qui n'est pas étranger à l'idée de durée pure avancée par la pensée bergsonienne.

### **Comment penser le temps ?**

D'entrée de jeu, le temps ne doit pas être vu comme quelque chose d'extérieur à l'individu et avec laquelle il est possible d'établir un rapport analytique objectif. On ne pense pas le temps, on le vit. C'est la conclusion que l'on doit tirer à partir de la lecture de Bergson et de Saint Augustin. Ces philosophes placent les questionnements sur le temps plus proche de l'âme que de la raison, c'est un sujet d'analyse qui se comprend essentiellement dans une perspective intérieure et ne s'accommode pas à la méthode mathématique traditionnelle organisée en hypothèse, démonstration et vérification.

Le temps ne peut pas être fixé et isolé, car il est surtout changement. De plus, il est intrinsèque à toutes les actions, y compris celles de l'esprit, bien sûr. Si l'on essaie de penser au temps, il est déjà impliqué dans la démarche, ce qui demanderait une autre réflexion *a posteriori* sur le temps de la première démarche réflexive, mais cela se ferait obligatoirement encore dans un temps qui deviendrait à son tour la cible de la réflexion, et ainsi de suite. Cela dit, bien que ce rapport idéal, direct et détaché avec le temps soit inaccessible, il est possible de le représenter et d'élire le rapport figuratif comme les voies royales de la réflexion.

Partant du principe que le temps est action, Aristote dit que pour étudier le temps, il faut penser au mouvement<sup>23</sup>. Or l'idée de mouvement est déjà une représentation de l'action. Dans le début de *Pedro Páramo*, l'évocation du mouvement impliqué dans un rapport de multiplicité ouvre déjà une fenêtre intéressante si l'on veut se pencher sur la nature et le comportement du temps : « Le chemin montait et descendait : *“Il monte ou il descend selon que l'on s'en va ou que l'on arrive. Pour qui s'en va, il monte ; pour qui arrive, il descend.”* »<sup>24</sup> (Rulfo, 2005 : 10). Cet extrait fait partie de la scène d'ouverture qui narre l'arrivée du personnage de Juan Preciado au village de Comala. Il suggère des doutes par rapport au sens du mouvement dans lequel on est inscrit, mettant en lumière la possibilité logique de la coïncidence entre deux actions opposées. En d'autres termes, ce passage exige d'emblée de considérer la multiplicité non pas comme quelque chose de contradictoire, mais d'irréfutable. En plus, il est possible d'interpréter l'arrivée de Juan Preciado à Comala comme la représentation de l'arrivée du temps lui-même dans le village. Ce qui correspond à la dimension subjective du temps telle qu'on la retrouve chez Kant, ainsi que l'idée de la durée pure comme devenir constant, telle qu'on la retrouve chez Bergson. L'extrait annonce aussi le seuil de la prochaine étape de la réflexion proposée ici, à savoir, l'exploration plus détaillée du corpus choisi afin d'en dégager plus clairement la puissance du littéraire dans la représentation du temps. Comment Rulfo et Hatoum donnent-ils une forme esthétique à cette force immatérielle placée au cœur de toute action, de tout mouvement, de tout objet et de toute conscience ? C'est ce qui sera développé dans les prochains chapitres.

---

<sup>23</sup> « Puisque le temps semble surtout être un mouvement, c'est à cela qu'il faudrait réfléchir. » (Aristote, 1999 : 180)

<sup>24</sup> Les extraits de *Pedro Páramo* seront cités selon la traduction en français du roman, accompagnés en note de bas de page du respectif extrait original en espagnol. « El camino subía y bajaba: *“Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube ; para el que viene, baja* » (Rulfo, 2016 : 6). En italique dans la version originale.

*deuxième chapitre*  
**Temps aquatique**

*“Sinto Copacabana por perto  
é o vento do mar  
será que a gente chega?”  
– Marcelo Camelo<sup>25</sup>*

Pourquoi commencer par l'eau ? Il y a plusieurs raisons. L'eau est source et condition première de vie. En tant que figure, elle est porteuse d'une symbolique forte et multiple, qui va de la purification à la destruction, du renouveau à la mélancolie. L'eau est également une figure cruciale pour représenter le temps, étant associée aux temps immémoriaux, une dimension temporelle dont il est impossible d'avoir une perception limpide, pourtant il est aussi impossible de nier que l'on est pris dans ce flux. Le symbole de l'eau a toujours occupé une place essentielle dans toute civilisation, ce qui est manifeste dans des textes très anciens, comme c'est le cas dans la Bible. Il est important de s'attarder quelques instants sur ce texte fondamental qui fournira d'importantes bases pour la réflexion.

### **L'eau comme déclencheur**

Dans la *Genèse*, les eaux font partie de la création de l'univers depuis le tout début. En fait, les eaux étaient déjà là même *avant* le début. Le récit décrit la création des ciels et de la terre, des plantes, des animaux, de l'humain... mais la présence des eaux semble être préalable. Voici comment elles apparaissent pour la première fois dans le texte : « le souffle

---

<sup>25</sup> « Je sens Copacabana proche / c'est le vent de la mer / arrivera-t-on ? », de la chanson *Copacabana*.

de Dieu planait à la surface des eaux » (*Genèse* I, 3)<sup>26</sup>. Quoiqu'il soit impossible de définir dans un sens unique la réelle nature de ces eaux, puisqu'elles concentrent une grande force allégorique, le choix de cette figure est un fait relevant. Certes, on ne néglige pas le vaste débat autour du récit biblique sur la Création, dont une question importante qui ne s'harmonise pas aisément avec la logique habituelle est celle de l'impossibilité d'un début absolu : s'il y a eu un début, il faut avoir un *avant* duquel le début puisse se détacher et établir une différence, mais cet *avant* demanderait également un début à soi, de manière que la première idée de début s'effondre et soit remplacée par une autre, mais celle-ci ne ferait que répéter le même problème antérieur. Cela dit, l'une des issues de cette aporie se révèle lorsqu'on présuppose que le début de la création marque aussi le commencement du temps.

Ce début est incarné et déclenché par le premier mot de la *Genèse*, le mot hébreu *béréshit*, qui peut être traduit par « au commencement ». Certains spécialistes de l'exégèse biblique soulèvent cependant une question sur la traduction de ce mot, affirmant que cela devrait se traduire par « au commencement de », de manière à ce que l'ajout de la préposition « de » ouvre la voie à une nouvelle signification, plus proche en réalité de la conjonction « quand »<sup>27</sup>. Ainsi, le mot aurait déjà en soi une charge temporelle évidente, ce qui soulignerait aussi l'anticipation de l'expression d'une action. De toute façon, ces deux traductions de *béréshit* mettent en évidence tant l'une que l'autre le déclenchement du temps,

---

<sup>26</sup> Selon la version de la *Traduction œcuménique de la Bible*.

<sup>27</sup> C'est le cas de la traduction en anglais faite par E. A. Speiser, où le premier verset apparaît ainsi : « When God set about to create heaven and earth ». Speiser explique le choix : « The first word of Genesis, and hence the first word in the Hebrew Bible as a unit, is vocalized as *b<sup>e</sup>re'sit*. Grammatically, this is evidently in the construct state, that is, the first of two connected forms which jointly yield a possessive compound. Thus the sense of this particular initial term is, or should be, "At the beginning of..." or "When," and not "In/At the beginning"; the absolute form with adverbial connotation would be *bare'sit*. As the text is now vocalized, therefore, the Hebrew Bible starts out with a dependent clause. » (Speiser, 12)



en contraste avec une autre dimension, la divine, qui n'est pas chronologique<sup>28</sup>. En tant qu'éternel, Dieu n'a pas de temps. Et l'éternité est comprise détachée du temps, comme l'indique Spinoza dans l'*Éthique*, lorsqu'il précise que « [d]ans l'éternité il n'y a d'ailleurs ni *quand*, ni *avant*, ni *après* » (*Éthique*, I, 33, scolie II)<sup>29</sup>. Cela renforce l'idée selon laquelle le premier mot de la Bible annonce et performe l'entrée dans le temps. *Béréshit* devient donc déclencheur temporel. La raison pour laquelle les eaux *étaient déjà là*, existant avant toute existence — l'évidente contradiction dans cette dernière formulation-ci témoigne de la difficulté d'assembler cette idée au langage — c'est qu'elles sont la représentation de l'éternité et leur fonction est celle d'un passage, elles sont le tremplin du saut qualitatif demandé entre l'atemporel et le temporel. En un mot, les eaux représentent à la fois l'éternité et le temps. Alors, elles participent à la temporalité, elles adoptent une forme temporelle et ont un pouvoir d'influence sur le temps. D'ailleurs, Bergson recourt à une figure aquatique pour construire l'idée de la durée pure, une durée qui ne fait pas appel à l'espace et donc qui s'organise autrement que par des juxtapositions d'états de conscience : « C'est le même moi qui aperçoit des états distincts, et qui, fixant ensuite davantage son attention, verra ces états se fondre entre eux comme des aiguilles de neige au contact prolongé de la main » (Bergson, 2013 : 152).

L'eau n'a pas une seule forme, elle est toutes les formes, elle s'adapte à son environnement, à son récipient. La figure de l'eau, également mouvante et plastique, est très liée au mouvement et suggère la difficulté de le contrer ou de le maîtriser. Au début de *Relato de um certo Oriente*, Milton Hatoum explore l'une de ces figures pour dresser une image

---

<sup>28</sup> À ce sujet, l'ouverture du XI des *Aveux* est très clair : « Seigneur, l'éternité est à toi. Tu ne peux rien ignorer de ce que je te dis. Ta vision du monde n'est pas simplement chronologique. » (Augustin, 385)

<sup>29</sup> En italique dans l'original.

essentielle dans l'architecture qui soutient le roman et, de surcroît, offre une image emblématique pour la représentation du temps.

Dans le coin du mur, un morceau de papier a attiré mon attention. [...] En l'observant de plus près, j'ai noté que les deux taches colorées étaient formées de mille nervures, comme de minuscules affluents de deux cours d'eau de plusieurs nuances ; une figure malingre, composée de peu de traits, ramait sur un canot qui pourrait être aussi bien dans ou hors l'eau. La direction était incertaine aussi, parce que rien dans le dessin ne donnait un sens au mouvement du canot. Et le continent ou l'horizon semblaient être en dehors du morceau carré de papier.<sup>30</sup>

De prime abord, on doit remarquer l'effet du mot « attention » (« *atenção* »), doté d'une charge temporelle très marquée qui dénote l'intention de fixer un moment, d'avoir une présence consciente dans le présent, si fugace soit-il. « Attention » et « observation » sont des mots qu'emploie Saint Augustin à propos de l'action de l'esprit dans la perception du présent — tandis que la disposition de l'esprit vers le passé est décrite comme « mémoire » et celle vers l'avenir, « attente »<sup>31</sup>. Le mot « attention » dans l'extrait ci-dessus met l'emphase sur la réaction du personnage, mais il ne faut pas négliger qu'il agit aussi sur le lecteur, le mettant en garde devant l'imminence d'un élément relevant : dans ce cas-ci, une figure aquatique du temps. L'image créée dans cet extrait associe temps et mouvement, en plus de témoigner de la difficulté de saisir le présent, de savoir exactement où l'individu s'inscrit dans le temps et dans quelle direction il avance. Le maigre rameur, illustré dans un trait délicat, est agi par des flux qu'il ne contrôle pas, qu'il ne connaît pas, dont la nature et la dynamique échappent à

---

<sup>30</sup> « Naquele canto da parede, um pedaço de papel me chamou a atenção. [...] Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel. » (Hatoum, 10)

<sup>31</sup> Saint Augustin utilise ces mots plusieurs fois dans le livre XI des *Aveux*. En guise d'exemple, voici ce qu'il dit lorsqu'il s'appuie sur l'exemple d'une chanson pour expliquer les liens entre le temps et l'esprit : « [...] mes forces vives sont tendues entre la mémoire de ce que je viens de dire et l'attente de ce que je vais dire. Mais reste mon attention, trajectoire du futur vers le passé » (Augustin, 414).

son entendement. Il est représenté flottant sur deux courants d'eau différents, à la fois en mouvement et arrêté, mobile et immobile, pris dans un ensemble de mouvements multiples suggérés par la variété chromatique. Même si c'est lui qui *conduit* le petit canot, son ingénierie est assez limitée, il est en réalité passager des forces du fleuve. Quelle serait donc la direction du temps ? Est-ce que le temps découle de l'avenir et nous traverse ? Ou serait-ce plutôt une force dont le moteur est dans le passé et qui nous pousse vers le futur ? La difficulté à trouver une réponse irréfutable à ces questions semble être la même qui empêche le mince rameur d'identifier les courants auxquels il est assujéti. Impossible de déconstruire le comportement des eaux dans un nombre déterminé de courants. Impossible aussi de mesurer la force particulière de chaque vecteur. Parce qu'il n'y a pas un nombre fixe (même s'il était absurde) de courants ni de vecteurs, il s'agit plutôt d'un ensemble en constante mutation. Parce qu'il s'agit d'une représentation de ce qui est essentiellement qualitatif, qui ne se réduit pas à un objet quantifiable.

Dans le registre du temps soi-disant objectif, l'on peut compter les unités qui se succèdent, puisque chaque unité trouve appui dans son homologue directement précédente. Une seconde découle immédiatement après l'autre. Or, dans le temps subjectif, le temps réel selon Bergson, il n'y a pas d'unité de mesure, donc il n'y a pas de repères qui servent d'appui. La présence du rameur dans l'image qui représente le temps vient renforcer l'aspect subjectif. Bien que la volonté de la figure humaine ne détermine pas ce qui se passe à son entour dans le tableau, elle est au centre de l'action et en donne un sens. En l'absence d'autres points de repère outre le rameur, étant donné que ni le continent ni l'horizon ne sont dans le cadre, la figure humaine devient le pivot de la représentation.

L'image cachée, révélée par la découverte fortuite d'un regard à la fois hasardeux et attentif, est l'image phare qui illumine tout le roman dans trois dimensions différentes : de la

perspective du personnage qui vit la scène et s'attarde sur l'image (c'est par l'entremise de ce personnage, qui vit un voyage de retour, que tout le récit se révèle, mais non pas de façon directe, puisqu'il est un intermédiaire qui rend possible l'émergence d'autres voix et de plusieurs mémoires qui composent la mosaïque narrative) ; de la perspective de la structure du récit, qui ne s'organise pas selon un mouvement unique clairement identifié ; et finalement de la perspective du lecteur, qui doit considérer la force symbolique de cette image comme porte d'entrée dans l'atmosphère de l'œuvre. La figure du rameur sur les eaux révèle l'indétermination d'un plan temporel figé ou bien défini, où les frontières temporelles sont poreuses, sinon inexistantes. Souvent, on ne sait pas *dans quelles eaux on se baigne* au fil du roman, quoiqu'on n'ignore pas la présence et la force d'un flux quelconque. Dans ce roman de l'auteur brésilien, il est parfois assez difficile de se placer dans le temps, de s'équilibrer sur ce fond mouvant qui s'organise et désorganise, émerge et disparaît continuellement. Les temporalités de plusieurs personnages se croisent sans cesse, et le récit d'un seul et même personnage se construit aussi sur le mélange de diverses temporalités enchevêtrées. Hatoum met en évidence le piège de vouloir assembler les événements du récit dans une linéarité. À la fin du roman, dans un moment de mise en abîme où l'œuvre parle de l'œuvre, la même voix narratrice qui amorce la narrative et s'avère le pivot déclencheur de tous les voyages temporels qui se mélangent avoue la difficulté d'accorder une harmonie à la panoplie de souvenirs :

J'ai enregistré plusieurs cassettes, j'ai rempli de notes une dizaine de cahiers, mais j'ai été incapable de mettre les choses en ordre. J'avoue que les tentatives ont été innombrables et toujours exhaustives, mais à la fin de chaque passage, de chaque témoignage, tout se mélangeait dans des constellations décousues d'épisodes, de rumeurs de tous bords, de faits médiocres, de dates et de données en abondance. Quand je parvenais à organiser les épisodes désordonnés ou à enchaîner des voix, alors jaillissait une lacune où habitaient l'oubli et l'hésitation : un espace mort qui détruisait la séquence d'idées. Et cela m'éloignait du travail nécessaire et peut-être

impératif qui est celui d'ordonner le récit pour ne pas le laisser en suspens, à la dérive, modulé par le hasard.<sup>32</sup>

L'extrait met en évidence les inconsistances de la mémoire, truffée de zones d'oubli qui vouent à l'échec tout effort d'organisation linéaire. Si cela est déjà vrai dans le cas d'une mémoire individuelle, l'effet s'intensifie lorsqu'il s'agit de l'union des mémoires d'une constellation de personnages. Cette incapacité d'organisation nette est néanmoins révélatrice de la profondeur qu'une seule et même chaîne d'événements peut avoir, puisque diverses perspectives sont possibles. La voix narratrice manifeste sa crainte de laisser les morceaux de récits éparpillés, pourtant l'apparent désordre est en fait l'image d'une autre organisation temporelle possible, ce qui est marqué par une autre figure de l'eau : celle d'une embarcation à la dérive, qui flotte perdue, confrontée au manque de repères et ignore la direction du mouvement dans lequel elle est prise. L'image représente la multiplicité de possibilités qui convergent, s'entremêlent et coexistent. L'eau devient un miroir naturel, capable de refléter, de doubler et d'hypnotiser. L'eau du fleuve devient surface, mais aussi ligne quand elle s'étend assez loin pour rejoindre l'horizon. Pour en donner une forme, à vrai dire. Elle brouille la vue et la sensation de mouvement :

Ce passage d'un paysage diffus à un horizon ondulé d'ardoise, interrompu par des tours de vitre clairsemées, m'a paru aussi lent que la traversée, comme si j'étais restée beaucoup de temps dans le canot. J'ai eu l'impression que ramer était un geste inutile : c'était demeurer indéfiniment au milieu du fleuve. Durant la traversée ces deux verbes à l'infinifitif annulaient l'opposition entre mouvement et immobilité.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> « Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. » (Hatoum, 165)

<sup>33</sup> « Essa passagem de uma paisagem difusa a um horizonte ondulado de ardósia, interrompido por esparsas torres de vidro, pareceu-me tão lenta quanto a travessia, como se eu tivesse ficado muito tempo na canoa. Tive

La scène du personnage devenu simple passager d'une embarcation, sans ingérence sur les déplacements ni dans l'espace ni dans le temps, ressemble beaucoup à la figure du mince rameur abordée plus tôt. Les points en commun sont nombreux : le canot comme support ; l'impression d'être toujours au milieu du fleuve ; le parallèle entre les « deux cours d'eau » qui agissent sur le rameur et la dualité dans laquelle se trouve le personnage ; les deux états contraires dans lesquels celui-ci se trouve simultanément, mobile et immobile, un aspect mis en évidence par le biais de l'opposition entre « ramer » et « demeurer » (« *remar* » et « *permanecer* »). Le fait que les verbes soient à l'infinitif est relevant puisque l'infinitif ne détermine aucune *direction* à l'action, étant en réalité le point de départ de tous les chemins possibles. En tant que potentialité, l'infinitif concentre toutes les dimensions temporelles en un seul et même point. Le rapport entre « ramer » et « demeurer » fonctionne comme une superposition faisant appel à la dimension du multiple, dans le sens où le sujet occupe en même temps plusieurs couches temporelles distinctes, sans qu'il y ait de contradiction. Aspect subtil du passage, la perception du temps est aussi liée à la matière et à la position occupée dans l'espace, puisque le texte suggère que le temps dans le canot n'est pas le même que celui sur les rives. En plus, il est également difficile de déterminer où le temps passerait plus vite, puisqu'il ne s'agit pas de la comparaison entre deux vitesses constantes ; les temps sur le canot et sur les rives divergent en qualité. De plus, le temps sur le canot est déjà multiple : d'abord, parce qu'il est lié à une perception subjective et variable, mais aussi à cause de l'effet des verbes en mode infinitif, qui réunissent le potentiel de toutes les temporalités possibles du verbe.

---

a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio. Durante a travessia estes dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade. » (Hatoum, 124)

En somme, le temps est lié au mouvement, mais sans se résumer à lui ; le temps est également lié à la position dans l'espace, mais une seule position ne signifie pas une seule cadence temporelle. Temps, mouvement et position dans l'espace se combinent de façons multiples qui ne se limitent pas dans le cadre d'une formule lorsque le temps en question est le temps subjectif, le temps des états de conscience, différent du temps homogène et mesurable à l'appui d'une équation composée de ces trois éléments. Et même si l'on admettait une équation, il faudrait encore considérer d'autres variations : un corps dans l'espace est à la fois en repos et en mouvement, voire inscrit en plusieurs mouvements simultanés. Les notions de position et de mouvement sont également plastiques, car elles dépendent toujours de la perspective. Une idée aisément compréhensible lorsque l'on se rend compte que le mouvement d'une personne qui marche dans la rue est un par rapport à un arbre, autre par rapport à quelqu'un qui avance dans le sens contraire, encore un autre pour un passant qui vient à la perpendiculaire (sans compter d'autres mouvements comme la rotation de la Terre, la translation autour du soleil, le déplacement du système solaire dans la galaxie, etc.). Si même l'espace, que l'on peut voir, sentir, toucher, modifier, fixer, n'est pas un repère indéfectible, pourquoi en serait-il ainsi pour le temps ?

### **Le moulin temporel**

Une manière habituelle de lire *Pedro Páramo* se focalise sur une question d'espace — et aussi une question ontologique — puisqu'elle saisit le récit comme un voyage au monde des morts. Donc, à un espace impossible. Selon cette lecture, le personnage de Juan Preciado, fils du personnage de Pedro Páramo, incarnerait ce passage entre les deux mondes et tous les personnages auxquels il a affaire seraient des fantômes, ce qu'il deviendrait lui-même à partir

d'un certain moment. Certes, l'espace dans l'œuvre de Rulfo est énigmatique, il semble insaisissable. Les descriptions de ce qui est en haut et en bas se contredisent, plusieurs personnages simplement apparaissent et disparaissent sans raison, sans transition. Lire le roman de Rulfo comme une histoire de fantôme représente une approche absolument valide et pertinente. Cela dit, le texte permet à la fois une autre lecture qui met l'emphase non pas sur le binôme vie/mort et ne considère pas les apparentes incohérences comme une question d'espace, mais surtout comme une question de représentation du temps, dans laquelle les figures de l'eau jouent un rôle déterminant. À commencer par le titre.

D'après la *Real Academia Española*, le mot « *páramo* » en espagnol a les trois sens suivants : 1. *Terreno yermo, raso y desabrigado* ; 2. *Lugar frío y desamparado* ; 3. *Llovizna*. Ce que l'on traduit, à l'appui du *Grand Dictionnaire Larousse Français-Espagnol Espagnol-Français (1992)*, respectivement comme : 1. Terrain désert, nu, sauvage, ras, plat, inhabité ; 2. Lieu froid et abandonné, délaissé ; 3. Bruine, crachin, pluie fine. Lorsqu'on consulte le mot « *páramo* » dans ce dictionnaire, la traduction directe indique « étendue désertique », mais au sens figuratif il peut aussi signifier « endroit glacial, pôle Nord ». Alors « *páramo* » renvoie à des figures qui peuvent cohabiter ou être comprises de façon isolée. Le mot signifie un espace dont les qualités semblent bien précises. De surcroît, il est important de remarquer dans les définitions l'allusion à un rythme particulièrement lent, qui suggère presque l'arrêt d'un mouvement dans un paysage désolé. Le mot a la force d'évoquer une cadence propre, et la figure de la fine pluie y contribue. Le rythme est un élément important dans les figures aquatiques. Le crachin, l'orage, la mer, les gouttes, les larmes... chacun de ces éléments évoque un rythme distinct. Y compris quand l'eau est à peine perceptible : « Ce qui leur arrive, à ces morts anciens, c'est qu'ils s'agitent dès qu'ils sentent venir l'humidité. Et ils se



réveillent» (Rulfo, 2005 : 118)<sup>34</sup>. La représentation de l'eau sous la forme d'humidité déclenche une action qui met en relief également le contraste entre les symboles de vie et de mort : la mise en scène place l'eau au centre du réveil des morts, en les incitant à un degré de mouvement, si minime soit-il, et donc au lent passage du temps. Il y a la représentation d'un devenir, d'un changement de condition ontologique, de l'insertion dans une zone régie par le temps.

Les figures liées à l'eau deviennent des jalons temporels mettant en évidence le déroulement continu d'un temps qui coule et la variété de rythmes qu'un tel flux peut adopter. La pluie est une figure qui revient très souvent, déclinée de différentes manières selon son intensité. C'est l'élément qui amorce plusieurs des fragments qui composent l'œuvre :

L'eau qui gouttait des tuiles creusait un trou dans le sable de la cour. Elle faisait entendre un ploc ploc, puis un autre ploc en tombant juste sur une feuille de laurier qui, dans une fente entre les briques, basculait et se remettait en place. L'orage s'était éloigné. Maintenant, la brise agitait de temps à autre les branches du grenadier, en faisant tomber une pluie drue qui éclaboussait la terre de gouttes scintillantes, lesquelles ne tardaient pas à se ternir. (Rulfo, 2005 : 21)<sup>35</sup>

Comme dans la *Genèse*, l'eau était déjà là avant le début de la scène. Cela est indiqué par l'image des gouttes qui tombent, par la mention au trou (« *agujero* ») qui résulte de l'action de l'eau et aussi par le temps verbal choisi : l'imparfait représente une action déjà en train de se dérouler, qui s'étire dans le temps sans que l'on connaisse tous les aspects de son origine, créant un effet de perspective qui élargit le passé. La présence préalable de l'eau vient

---

<sup>34</sup> « Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan. » (Rulfo, 2016 : 84)

<sup>35</sup> « El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban. » (Rulfo, 2016 : 14)

souligner aussi le déclenchement d'un temps et anticipe la narration d'une action, d'une succession de faits. Chaque goutte qui tombe semble être identique à sa précédente, comme si elles ne représentaient que la répétition du même dans leur enchaînement. Néanmoins, c'est une répétition qui est différence, puisque l'ensemble de gouttes ne compose pas un groupe homogène ; au contraire, ce sont des éléments hétérogènes, parce qu'identiques et uniques. La répétition est soulignée par l'onomatopée « ploc » (« *plas* »). Dans la version originale, les mots « *vueltas* » et « *rebotes* » en espagnol (lesquels l'on pourrait traduire respectivement par « tours » et « rebonds ») sont eux aussi des figures de répétition, donc, ils concentrent l'idée d'une succession d'actions, ce qui convoque nécessairement la dimension temporelle — par contre, la version en français a retenu l'effet de répétition seulement de l'un de ces deux mots, par l'emploi du verbe « remettre », tandis que « basculer » n'évoque pas tout à fait le même sens. L'utilisation d'un autre temps verbal, le plus-que-parfait (« L'orage s'était éloigné » ; en espagnol : « *Ya se había ido la tormenta* »), vient approfondir davantage la perspective du passé et organise l'ordre des événements. L'orage qui était tombé avant continue d'avoir des répercussions dans la mise en scène du présent. Il est intéressant de voir que chaque action — dans ce cas-ci chaque goutte qui tombe — est impliquée dans une série d'événements dans le temps, étant à la fois conséquence d'actes précédents et cause d'actes postérieurs. Toute action est une action en construction, qui n'est pas isolée, qui ne se dissocie pas des autres. En plus, la question du changement est également évoquée dans l'extrait ci-dessus, puisque les gouttes, autrefois brillantes, finissent par se ternir. Dans un autre extrait, la pluie demeure une figure qui dénote le changement et marque le passage du temps :

Au cours de la nuit, la pluie s'est remise à tomber. Il a écouté le gargouillis de l'eau pendant un bon moment et s'est sans doute endormi parce que, à son réveil, seules des gouttelettes furtives se faisaient entendre. Les vitres étaient embuées, et, de l'autre côté, les gouttes glissaient en gros filets pareils à des larmes. [...] La pluie céda place à la brise. (Rulfo, 2005 : 26)<sup>36</sup>

Cet extrait témoigne du rapport particulier au temps dans l'ensemble de l'œuvre, un rapport caractérisé par l'indéfinition. C'est la représentation d'un temps qui n'admet pas de mesure précise, il ne s'assemble pas dans des unités calculables. La perception du temps réside dans les changements d'état, soulignés dans ce cas-ci par la variation de l'intensité de la pluie. Le texte ne révèle pas combien d'heures ou de minutes le personnage a dormi, mais cela a peu d'importance puisque l'accent repose sur le changement d'intensité, donc un changement d'état. En ce sens, le passage du temps est souligné par son côté qualitatif, plutôt que quantitatif. Le décalage entre les deux états est perçu par le son et par la variation de rythmes. La phrase initiale de l'extrait indique en outre que la pluie est un phénomène fréquent et qui détermine d'autres actions. L'aspect de la répétition continue, de l'action qui se répète en soi-même tout en se renouvelant, agit comme une figure du temps. Les actions se succèdent sans se juxtaposer, elles deviennent partie intégrante d'un ensemble. Les souvenirs sont susceptibles d'être séparés les uns des autres, mais telle séparation est faite dans le présent.

La récurrence des images liées à l'eau a un impact important sur la structure narrative puisqu'elle accorde une fluidité au récit. Cela renforce l'image du mouvant. La présence de l'eau, constante et sibylline, indique aussi l'existence d'une structure souterraine liant toutes

---

<sup>36</sup> « Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas. [...] La lluvia se convertía en brisa. » (Rulfo, 2016 : 17)

les parties apparemment isolées, comme une nappe phréatique ou encore la racine rhizomatique, reconnue par l'absence d'un axe central — le centre étant à la fois partout et nulle part. Cependant, la figure de l'eau s'avère plus puissante que celle de la racine rhizomatique puisque celle-là ne laisse pas de vide, elle s'accommode en les comblant. Les 69 fragments qui composent *Pedro Páramo* ne s'associent évidemment pas d'une façon linéaire. Les lacunes sont nombreuses, et très rares sont les passages qui respectent un ordre chronologique<sup>37</sup>. De plus, même à l'intérieur de chaque fragment il y a des ellipses ou des éléments peu perceptibles qui signalent cependant des changements temporels importants. Ces ellipses suscitent un étrange rebondissement, comme dans le dialogue suivant :

Le plus drôle, c'est encore qu'il nous ait portés sur les fonts baptismaux. Il a dû en aller de même pour vous, non ?  
— Je ne m'en souviens pas.  
— Allez au diable, et plus vite que ça !  
— Que dites-vous ?  
— Que nous sommes rendus, monsieur.  
(Rulfo, 2005 : 14)<sup>38</sup>

La phrase d'insulte « Allez au diable » détonne dans le dialogue. Elle semble sortir de nulle part comme si un tout autre contexte avait envahi la conversation. Comme si une pensée ou la trace d'une autre temporalité s'était révélée par hasard. Il s'agit peut-être d'un fragment de pensée, ou d'un autre dialogue entre les deux personnages dans une autre occasion<sup>39</sup>. Il est

---

<sup>37</sup> Il est connu que Juan Rulfo a beaucoup travaillé dans la forme du roman, qui a eu de nombreuses versions, dont une qui était presque deux fois plus longue que celle connue du public. Rulfo a coupé plusieurs parties et certains commentateurs mettent l'accent sur l'aspect condensé de l'œuvre pour souligner que chaque morceau de récit est crucial pour la composition finale de la mosaïque qu'est *Pedro Páramo*. En même temps, tout ce qui n'est pas dit dans le texte, ce qui est à peine suggéré ou carrément caché, s'avère partie composante de l'ensemble, de sorte que les ellipses ont une fonction capitale dans le roman.

<sup>38</sup> « Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?  
— No me acuerdo.

— ¡Váyase mucho al carajo!

— ¿Qué dice usted?

— Que ya estamos llegando, señor. » (Rulfo, 2016 : 9)

<sup>39</sup> La traduction en français ajoute « et plus vite que ça », sans que l'on distingue pourtant le parallèle dans le texte original. Cet ajout semble prétendre l'intensification de l'insulte, mais, en fait, il l'affaiblit.

pertinent de remarquer la présence d'une autre figure aquatique dans l'extrait, celle des eaux du baptême, qui représentent purification et alliance avec le divin, mais aussi, qui marquent par la force du rituel une transformation, un changement d'état, de condition. En parallèle, le fait que l'insulte suive la mention au baptême, symbole de purification, renforce l'effet d'incohérence dans le propos, ce qui intensifie l'idée de que le texte est parsemé de brèches par lesquelles d'autres temporalités font irruption. De la composition morcelée du livre de Rulfo se dégage une hypothèse qui sonne extrême, mais non sans logique : les façons de lire *Pedro Páramo* — voire les manières d'enchaîner les fragments — sont aussi nombreuses que le résultat du calcul mathématique des permutations possibles entre tous les fragments. De ce calcul résulterait une quantité monstrueuse de choix, un chiffre inconcevable. S'il y avait seulement dix fragments, le calcul des permutations ( $10 \times 9 \times 8 \times 7 \times 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1$ ) aboutirait à 3 628 800 possibilités d'arrangements ! Mais ils en sont 69. En somme, le chef-d'œuvre de Rulfo assemble une quantité inimaginable de livres concentrés dans un seul<sup>40</sup>.  
Devant la notion d'une multiplicité sans bornes, la figure de l'eau assure l'unité du récit, puisqu'elle construit un amalgame souterrain fluide, laissant entendre qu'il y a toujours une action mouvante dans les profondeurs de la narrative. Cette force structurante de la figure de l'eau n'apparaît pas toujours à la surface, ce qui rend sa puissance encore plus notable parce qu'imperceptible.

---

<sup>40</sup> Julio Cortázar a fait une expérience de cet ordre dans *Rayuela* (« Marelle »). Toutefois, il ne laisse pas le choix complètement libre, indiquant la gamme de combinaisons à respecter.

## Un océan de possibilités

Dans *Pedro Páramo*, l'eau est symbole d'action, de changement. Par conséquent, elle représente aussi le passage du temps et y imprime des rythmes. Elle est repérable à la surface du texte, mais l'élément aquatique est aussi manifesté indirectement à travers le mouvement des eaux qui se remuent dans les profondeurs de la complexe structure narrative. De toute évidence, la lecture du roman de Rulfo exhorte à la recherche de repères où s'appuyer, mais c'est un vain effort puisque cette structure souterraine est en constante transformation. Elle n'est pas décomposable en une série d'éléments que l'on pourrait organiser linéairement sans échapper à des superpositions temporelles, c'est-à-dire des moments qui agglutinent des actions déroulées dans des temps différents. Comme dans cet autre dialogue, cette fois-ci entre les personnages de doña Eduvigis et Juan Preciado, où ce dernier est incapable d'entendre le même bruit que son interlocutrice :

— Je ne comprends rien. Je n'ai entendu aucun bruit d'aucun cheval.  
— Ah, non ?  
— Non.  
— Alors, c'est encore un tour de mon sixième sens.  
[...] Tu l'entends, maintenant ? On peut dire qu'il se fait entendre. Il revient.  
— Je n'entends rien.  
— Alors, ce sont mes marottes.  
(Rulfo, 2005 : 36)<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> « —No entiendo. Ni he oído ningún ruido de ningún caballo.  
—¿No?  
—No.  
—Entonces es cosa de mi sexto sentido.  
[...] ¿Lo oyes ahora? Está claro que se oye. Viene de regreso.  
—No oigo nada.  
—Entonces es cosa mía. »  
(Rulfo, 2016 : 24)

Ensuite, c'est une autre temporalité qui surgit, car ce qui émerge est un dialogue de doña Eduvigés avec Miguel Páramo, à qui appartenait le cheval mentionné. Donc, chaque scène se dédouble en d'autres, elles s'entrecourent. Les combinaisons entre ces temporalités différentes sont multiples et les arrangements possibles existent simultanément, comme l'agencement des gouttes d'eau dans un vase. D'ailleurs, pour expliquer l'interaction de nos états de conscience, Bergson recourt à une figure semblable : « Car il s'en faut que tous les états de conscience viennent à se mêler à leurs congénères, comme des gouttes de pluie à l'eau d'un étang » (Bergson, 2013 : 174). De même que les fragments de *Pedro Páramo* possèdent d'infinies façons de se combiner, mais les limites spatiales imposées par la forme matérielle du livre n'en montrent qu'une, en apparence. Elle est une forme visible, en guise de *porte d'entrée* d'une multiplicité, le chemin qui mène à la première bifurcation du labyrinthe. Si l'on considère les 69 fragments de l'œuvre de Rulfo, force est de constater qu'il existe un nombre total et limité d'arrangements, bien que ce nombre soit absurde. Il faut considérer nonobstant que chacun de ces fragments n'a qu'une apparence d'unité interne. Autrement dit, ils sont la somme de plusieurs éléments combinés, alors ils sont bel et bien divisibles, bel et bien composés de plusieurs morceaux qui peuvent être réordonnés. Parce qu'à l'intérieur de chaque fragment, il y a des ruptures, des décalages qui donnent parfois la sensation d'une lecture peu compréhensible ; ce malaise est le symptôme de l'incompatibilité entre la nature du texte de Rulfo et l'habituel enclin à vouloir organiser des événements dans le temps d'une façon spatiale (plus fréquemment linéaire). Voici un exemple :

Je me sentais bien sur le sable chaud. J'avais les yeux fermés, les bras ouverts, les jambes étendues dans la brise de mer. Et la mer là, devant moi, lointaine, laissait à peine quelques traces d'écume sur mes pieds à marée haute...  
— Maintenant, oui, c'est elle qui parle, Juan Preciado. N'oublie pas de me répéter ce qu'elle dit.

— ... Il était tôt. La mer s'élançait et retombait en vagues. Elle se défaisait de son écume et s'en allait, propre, avec son eau verte, en ondes muettes.  
(Rulfo, 2005, 142)<sup>42</sup>

Cet extrait permet de voir un carrefour de temporalités. D'abord, il est question d'un souvenir qui se dédouble lui aussi en au moins trois couches temporelles différentes : l'une qui raconte dans un présent éphémère quelconque un souvenir ; l'autre qui est le temps du souvenir lui-même ; et une troisième qui perce et déforme le souvenir, car il n'est pas opaque ni bidimensionnel, dans le sens où il a une profondeur temporelle, puisqu'il remet à une série d'actions ayant eu lieu dans des moments différents et qui s'accumulent et se répètent sur eux-mêmes. Deuxièmement, il y a l'irruption d'une voix qui agit comme une rupture du discours. Cette voix se met dans une position double, qui semble paradoxale : elle entend la première voix (celle qui raconte le souvenir), mais, à la fois, elle ne l'entend pas. La temporalité où se place cette deuxième voix n'est pas précise, elle s'avère mouvante puisqu'elle ne se fixe nulle part. Lorsque cette voix invoque la participation de Juan Preciado, ce geste provoque d'autres répercussions : elle admet son incapacité (volontaire ou non) d'établir un croisement de temporalités avec la première voix. En supposant que Juan possède telle capacité, elle lui demande une action future (« me répéter ce qu'elle dit ») afin de prévenir le risque que ces souvenirs se perdent dans une zone temporelle inatteignable, celle de l'oubli, d'un passé qui ne revient plus.

On doit réfléchir aussi à la force de la figure de la mer dans l'extrait. Le mouvement et la succession de vagues indiquent la répétition d'un temps qui revient, qui « s'élançe » et

---

<sup>42</sup> « “Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea...”

—Ahora sí es ella la que habla, Juan Preciado. No se te olvide decirme lo que dice.

“...Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas » (Rulfo, 2016 : 101). Les guillemets apparaissent dans la version originale.



« retombe » transformé, converti en souvenir, par exemple, qui se défait en écume jusqu'à la prochaine vague. L'immensité de la mer suggère une grandeur qui échappe à la maîtrise humaine, l'infini que l'on ne comprend pas, mais avec lequel on a un contact : on étire la vue à l'horizon, on touche l'infini de nos pieds, on y plonge le corps. La mer révèle à sa guise d'autres temps, pendant qu'elle incarne aussi une zone d'intersubjectivité, comme une figure intermédiaire qui devient le pivot de plusieurs temps subjectifs. Finalement, il faut noter que d'autres éléments dans la scène s'avèrent aussi de figures du temps : le sable chaud où le personnage se repose devient une sorte de présent, de temporalité « plus ferme », mieux définie, tandis que la mer multiplie et éclate les dimensions temporelles possibles, ainsi que le vent qu'elle apporte (la « brise »), un souffle qui pourrait bien être figure du passage du temps, d'un passé qui se réactualise, ou finalement l'indication d'un avenir proche.

Dans des mises en scène comme celle-là, le texte demande un lâcher-prise et une attitude contemplative. L'action n'est pas très nette, l'enchaînement des événements se construit et se défait constamment, suivant le mouvement des vagues et des marées. Rulfo éparpille des lieux d'incertitudes. Les ellipses, les décalages et les voix qui s'entremêlent dans chaque fragment transforment chaque section en substance multiple, qui ne répond pas à une unité. Ce morcellement interne du récit n'a finalement pas de limites. Ainsi, les possibilités d'arrangements méconnaissent des bornes. Le livre qu'on lit page après page, mot après mot, n'est qu'une partie infime de lui-même, il n'est qu'un pourcentage très réduit (qui tend à zéro) des possibilités qu'il assemble, façonnant une perspective plus ou moins ordonnée d'un ensemble d'idées en constante mutation. Afin de réfléchir sur la portée de cette caractéristique de *Pedro Páramo* et à sa structure mouvante et glissante, intime de la notion de l'infini, il est nécessaire de faire appel à certains textes de Jorge Luis Borges.

Dans la nouvelle «La loterie à Babylone», qui fait partie du livre *Ficciones* («Fictions»), l'écrivain argentin aborde la participation du chaos dans l'ordre du cosmogonique : «J'ai connu ce qu'ignorent les Grecs : l'incertitude. [...] J'appartiens à un pays vertigineux où la loterie est une part essentielle du réel» (Borges, 1965 : 61-62). L'auteur place le hasard au centre du réel. Il fait une mise en scène de la restitution de l'arbitraire dans le domaine de la vérité (qui se prétend absolu), mettant le doigt sur l'impossibilité d'écarter l'arbitraire. Borges invite l'incertitude dans ce milieu qui croit suivre des règles droites, précises, limpides, mettant en évidence la présence du multiple dans l'unitaire. Dans le récit, le chaos bascule l'organisation du monde soutenue par une société dont le peuple est «très féru de logique, et même de symétrie» (Borges, 1965 : 63). Pourtant, la coexistence entre l'ordonné et le chaotique n'est pas incohérente. Autre que dans le cas d'une juxtaposition, ces deux concepts à la mine opposés se superposent et se complètent dès le début de la nouvelle : «Comme tous les hommes de Babylone, j'ai été proconsul ; comme eux tous, esclave ; j'ai connu comme eux tous l'omnipotence, l'opprobre, les prisons» (Borges, 1965 : 61). La voix narratrice enclenche le texte en concentrant des antagonismes sur un même point<sup>43</sup>, de sorte que, d'entrée de jeu, les états potentiels doivent être considérés comme des états *potentiellement vrais*. Au fil du texte, l'auteur déconstruit l'éventuelle contradiction entre logique et asymétrie, en mettant de l'avant leur complémentarité : «Cette pièce de doctrine observait que la loterie est une interpolation du hasard dans l'ordre du monde, et qu'accueillir des erreurs n'est pas contredire le hasard, mais le corroborer» (Borges, 1965 : 65-66). Donc, l'ordre devient véritablement plus étrange que le hasard (sans

---

<sup>43</sup> Borges mentionne ensuite la lettre *Beth*, deuxième de l'alphabet hébreu. Il convient de rappeler que chaque lettre en hébreu correspond à une valeur numérique. *Beth* vaut 2. Alors, d'une part, cette lettre incarne en soi l'idée de base de toute opposition, antagonisme ou différence, mais d'autre part, elle évoque justement la possibilité de l'agglutination des contraires.

quoi il n'y aurait pas la coïncidence). Ce qui détraque le naturel, c'est l'ordre, artificialité par excellence, la symétrie parfaite étant rare dans la nature, celle-ci composée de formes imparfaites<sup>44</sup>. « La loterie à Babylone » aborde la potentielle contradiction entre le chaos et l'ordre, entre le hasard absolu et l'organisation sociale fondée sur une hiérarchie artificielle, et même entre le hasard pur et le hasard contrôlé : « si la loterie est une intensification du hasard, une infusion périodique du chaos dans le cosmos, ne conviendrait-il pas que le hasard intervint dans toutes les étapes du tirage et non pas dans une seule ? » (Borges, 1965 : 66). Circonscrire la manifestation du hasard dans le cadre d'un tirage signifie déjà s'appropriier le hasard, en le corrompant ainsi. Si le tirage contredit le hasard absolu (qui devrait se manifester uniquement à son propre gré), intervenir dans le tirage signifie contredire la contradiction. En somme, il y a toujours un lien entre l'ordre et le chaos, ne serait-ce que par réflexe négatif comme le *cru* n'existe qu'à l'appui du *cuit*. La loterie dans la nouvelle représente la tentative de contrôler le chaos et montre que chaque événement résulte d'une séquence de possibilités, de même que deux ou plusieurs enchaînements différents peuvent aboutir à un même événement.

Imaginons un premier tirage qui décrète la mort d'un homme. Pour l'exécution du verdict, on procède à un second tirage, qui propose — supposons — neuf agents. De ces agents, quatre peuvent entreprendre un troisième tirage qui prononcera le nom du bourreau, deux peuvent remplacer la sentence adverse par une sentence heureuse (par exemple la découverte d'un trésor), un autre pourra décréter l'exaspération du supplice en le rendant infâme ou en l'enrichissant de tortures, d'autres enfin peuvent se refuser à prendre une mesure quelconque. Tel est le schéma symbolique. En fait, *le nombre de tirages est infini*. Aucune décision n'est finale, toutes se ramifient. (Borges, 1965 : 66-67)<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Comment oublier la réaction au monolithe dans la longue scène d'ouverture du film de Stanley Kubrick *2001 : Une odyssée dans l'espace* ?

<sup>45</sup> En italique dans l'original.

Chez Borges, l'infinité de tirages représente l'infinité de possibilités, et cela n'exige pas un temps infini : il suffit qu'il soit *infiniment divisible* — telle semble être la structure temporelle de *Pedro Páramo*. En admettant qu'aucune décision ne soit finale, tout événement passe à intégrer à son tour plusieurs autres combinaisons possibles, de manière que le concept de causalité est ébranlé. Cause et conséquence se diluent jusqu'au point de se confondre, ainsi que passé et futur ne s'assemblent plus dans des positions rigides par rapport au présent, puisque tout devient interchangeable et flexible. La causalité dépend d'une conception précise du temps, c'est-à-dire qu'elle présuppose une relation temporelle linéaire. Imaginer le rapport d'un fait quelconque avec sa cause et son effet signifie placer un instant en lien avec son passé et son avenir. Il s'agit donc d'une question temporelle.

*Pedro Páramo* est un livre infini parce que chacune de ses sections — elles-mêmes susceptibles d'être divisées en d'autres — se dédouble en plusieurs possibilités et ainsi en plusieurs couches temporelles différentes. La difficulté d'organiser les scènes du livre dans un ordre chronologique témoigne du fait que l'œuvre représente une autre manière de concevoir le temps. Le chef-d'œuvre de Rulfo encourage une pensée éloignée de la tendance habituelle à concevoir le temps comme une quatrième dimension qui suit un mouvement unidirectionnel. Les trois dimensions spatiales sont comprises sans aucune difficulté à travers le trio de binômes opposés (droite/gauche, haut/bas, devant/derrière), pourtant, il ne pourrait pas être ainsi pour le temps. Ses directions possibles ne se restreignent pas à la paire passé/futur. Bien que le texte littéraire ne puisse pas se débarrasser d'une modalité de linéarité, étant donné qu'il se construit mot après mot, il exploite le langage pour révéler ce que l'expérience a du mal à performer. Même si le texte n'échappe pas à la juxtaposition de signes, il est capable de dévoiler une autre réalité dans l'esprit, qui s'articule autrement que dans une dimension matérielle. Car le texte a le pouvoir de plier et replier les plans temporels.

À titre d'exemple de cette déformation et de l'éclatement du rapport en sens unique entre cause et effet, la mise en scène de la mort du personnage de Pedro Páramo est révélatrice. Encore une fois, la figure de l'eau joue un rôle déterminant, cette fois-ci sous la forme de sang. Il faut dire que le sang symbolise à la fois la vie et la mort. Le sang transporte la vie, il permet la continuité du mouvement organique, mais en même temps il s'avère une figure liée à la violence, justement à la vie qui coule, en fuite, qui s'écroule, et le sang est au cœur d'images capables même de répugner. Chez Rulfo, le sang est l'élément commun entre des temporalités différentes, c'est la figure qui en révèle les points d'intersection. Avant que le personnage d'Abundio apparemment ne pratique aucun acte, le personnage de Damiana, servante de Pedro Páramo, crie « "On tue don Pedro !" » (Rulfo, 2005 : 180)<sup>46</sup>. À la page suivante, sans la description d'aucune agression, quelques hommes saisissent Abundio, « qui tenait encore le couteau plein de sang » (Rulfo, 2005 : 182)<sup>47</sup>. Le sang fonctionne comme la preuve d'une action qui s'est passée ; autrement dit, il requiert une action précédente, une raison d'être. Ensuite, l'on comprend que Pedro a été atteint, car il éprouve désormais des limitations de mouvement : « Il a senti que sa main gauche, qu'il voulait lever, retombait inerte sur ses genoux, mais il ne s'en est pas soucié. Il était habitué à voir mourir chaque jour une part de lui-même » (Rulfo, 2005 : 183)<sup>48</sup>. Ici, il semble que la transposition à un autre registre temporel est déjà réalisée (d'autant plus que ces dernières lignes citées appartiennent au paragraphe initial d'un nouveau fragment). Et voilà que le texte nous amène dans le dernier pli qui changera tout le reste. C'est l'incapacité motrice de Pedro, causée par l'attaque d'Abundio, qui l'empêchera de se défendre de l'attaque d'Abundio. Il faut éviter de croire

---

<sup>46</sup> « "¡Están matando a don Pedro!" » (Rulfo, 2016 : 129)

<sup>47</sup> « que aún tenía en cuchillo lleno de sangre en la mano » (Rulfo, 2016 : 130)

<sup>48</sup> « Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. » (Rulfo, 2016 : 131)

qu'Abundio vienne en présence de Pedro deux fois en deux moments différents, parce que cela serait une tentative maladroite de résumer la séquence de faits dans un ordre chronologique linéaire. En plus, Abundio avait été saisi dans les pages précédentes. Rulfo dévoile le même fait, la même scène, sauf que dans une plasticité temporelle à laquelle nous sommes moins habitués : « Je sais que dans quelques courtes heures Abundio viendra avec ses mains ensanglantées me demander l'aide que je lui ai refusée. Et moi je n'aurai pas de mains pour me boucher les yeux et ne pas le voir. Il faudra que je l'écoute jusqu'à ce que sa voix s'éteigne avec le jour, jusqu'à ce que sa voix meure » (Rulfo, 2005 : 184)<sup>49</sup>. Abundio arrive déjà avec ses mains ensanglantées : c'est la preuve de ce qu'il va faire. C'est donc une partie de l'avenir qui se glisse dans le passé. Il ne s'agit pas d'un simple inversement entre le passé et l'avenir, parce que cette interprétation relèverait toujours d'une dimension linéaire qui ne prend pas en compte la complexité temporelle qui y est représentée ni la liberté de mouvement qu'elle encercle. Le sang dans les mains est un élément qui sort de l'ordinaire, qui dérange l'ordre en révélant une autre perspective. La séquence de faits concernés dans cette scène n'est pas unique, rendant impossible la représentation du temps des événements narrés dans une forme géométrique étatique. Il y a donc un décalage fondamental entre les dimensions spatiales et temporelles, dans la mesure où elles ne semblent pas répondre aux mêmes formules, aux mêmes règles. Ce problème à propos de la synchronie entre le temps et l'espace a déjà été exploré dans un paradoxe célèbre, construit autour d'une autre figure cruciale pour réfléchir sur la question du temps. Une figure qui a d'ailleurs un rôle capital dans *Relato* : la tortue.

---

<sup>49</sup> « Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo; hasta que su voz se apague con el día, hasta que se muera su voz. » (Rulfo, 2016 : 132)

## Salua, la tortue

En tant qu'animal amphibie, la tortue est capable de respirer autant dans l'air que dans l'eau. Alors elle peut vivre autant dans l'eau que sur la terre, elle s'adapte et relie deux environnements distincts, en guise de pont naturel entre deux réalités. La réflexion construite ici s'appuiera désormais sur le dos de la tortue justement pour parvenir à faire la transition entre les figures aquatiques et les figures terrestres utilisées pour représenter le temps dans le corpus. La figure de la tortue est au centre du notoire paradoxe qui met en parallèle la divisibilité du temps et la divisibilité de l'espace : la course imaginée par le philosophe présocratique Zénon d'Élée entre Achille et la tortue. Les deux « compétiteurs » démarrent en même temps, mais celle-ci part d'une position un peu avancée dans l'espace. Disons que le coureur part du point A et que la tortue part du point B. Il faut ajouter aussi une autre variable : Achille est plus rapide. Selon les éléates, lorsqu'Achille atteint le point B, la tortue s'est déjà avancée au point C ; lorsqu'il arrive au point C, la tortue se trouve au point D. D'après le paradoxe, Achille n'atteindra jamais la tortue, même si leur distance se raccourcit à chaque fois, parce que l'écart entre eux se divise à l'infini sans jamais arriver à zéro. Bergson réfute le paradoxe : « Pourquoi Achille dépasse-t-il la tortue ? Parce que chacun des pas d'Achille et chacun des pas de la tortue sont des indivisibles en tant que mouvements, et des grandeurs différentes en tant qu'espaces » (Bergson, 2013 : 134). La question principale repose donc sur la divisibilité infinie de l'espace, du temps et du mouvement. Bergson dit que l'erreur de Zénon s'explique par la confusion entre l'espace et le mouvement. Par la suite, il souligne que « l'intuition immédiate nous montre le mouvement dans la durée » (Bergson, 2013 : 135), en rappelant que la durée pure est étrangère à l'espace, car elle n'a pas d'étendue. Comme chez les éléates, la tortue incarne un rythme et s'avère une figure importante pour

réfléchir au temps. Dans *Relato de um certo Oriente*, elle se meut lentement et discrètement, mais son rôle sur le plan temporel est déterminant.

À première vue, il serait difficile de soutenir que Salua, la tortue, est l'un des personnages centraux du récit de Hatoum. En revanche, il serait problématique d'ignorer la présence énigmatique de cette figure et de ne pas reconnaître sa force symbolique. La tortue se promène dans le livre selon un rythme très cohérent avec sa nature et ce qu'elle représente. Sa lenteur immémoriale lui permet souvent de passer incognito :

[...] en te conduisant à la pierre marron et arrondie qui feignait dormir un sommeil séculaire ; à la levée du jour, cette étrange sculpture était parfois près de la fontaine et se mêlait avec la matière épaisse et rugueuse de la fontaine elle-même ; dans un autre moment de la journée, c'était inutile de la chercher : j'ai souvent fouillé la cour, le corridor latéral et les patios sans aucun résultat ; ça me frustrait de ne pas trouver la cachette d'un animal si lent, mais cette lenteur, qui l'accompagne depuis plus d'un siècle de vie et qui nous semble un défi ou un affront, appartient à la matière de l'animal ; je sursautais lorsque je le découvrais, sans faire exprès, camouflé sous un tas de feuilles par terre ; soudain, la chose se révélait d'emblée par le mouvement que par le contraste de textures, à la différence des autres animaux dépourvus d'une carapace, comme si ceux-là étaient inévitablement exposés au temps, à l'extérieur, au monde.<sup>50</sup>

Salua incarne le temps, surtout comme reflet d'un temps long, d'un temps qui se déploie selon un rythme parfois insaisissable, créant un décalage avec la durée de celui qui l'observe ou qui cherche l'animal. Le paradoxe entre son rythme lent et l'éventuelle difficulté de la trouver représente aussi l'incapacité de saisir le comportement du temps. Même si l'on échoue à deviner l'endroit où elle se cache, sa présence est irréfutable. Il ne faut pas négliger

---

<sup>50</sup> « [...] te conduzindo à pedra marrom e abaulada que fingia dormir um sono secular; aquela escultura estranha, às vezes amanhecia perto da fonte e confundia-se com a matéria espessa e rugosa da própria fonte; num outro momento do dia era inútil procurá-la, e quantas vezes fuzei o quintal, o corredor lateral e os pátios sem qualquer resultado; ficava frustrada por não encontrar o esconderijo de um bicho tão lento, mas essa lentidão, que o acompanha durante mais de um século de vida e que nos parece um desafio ou uma afronta, faz parte da própria matéria do animal; me assustava ao descobri-lo assim sem querer, camuflado sob um monte de folhas no chão; sem mais nem menos a coisa se revelava antes pelo movimento que pelo contraste de texturas, à diferença de outros animais desprovidos de uma carapaça, como se estivessem inevitavelmente expostos ao tempo, ao exterior, ao mundo. » (Hatoum, 24)



non plus que sa carapace a pour effet autant ladite protection face au temps que le camouflage dans le paysage. On la perd de vue, la tortue se confond avec la matière. Encore plus prégnant est de constater que sa carapace lui permet de se diluer dans le temps : la tortue et le temps fusionnent, ils font un.

La tortue représente en outre le reflet autant du temps subjectif, projeté par ceux qui l'observent, que le temps prétendument objectif de la matière. En plus, l'extrait reproduit ci-haut, parsemé de points-virgules, suggère le contraire d'une action qui se déroule avec fluidité dans le temps. Les points-virgules indiquent la coexistence de plusieurs idées, affaiblissant tout rapport hiérarchique entre elles, ainsi que les relations de cause et effet. Salua manifeste le pont entre des temporalités distinctes et même très éloignées sur un plan linéaire. C'est là où se trouve sa force, c'est-à-dire elle plie le temps et devient l'incarnation du passé dans le présent.

Émilie est arrivée après, et tous se sont éloignés pour qu'elle puisse voir Soraya Angela assise au milieu des *tajás* blancs avec une craie rouge dans sa main gauche en train de griffonner sur le dos de la tortue Salua la dernière lettre d'un prénom si familier.

— Ça a été le meilleur cadeau de Noël — s'est exclamée Émilie après avoir épilé son propre prénom, les yeux fixés sur la carapace du chélonien.  
[...] sur la carapace de Salua, où le prénom d'Émilie ne s'était pas encore effacé.<sup>51</sup>

La tortue Salua devient l'être vivant porteur de la mémoire de Soraya Angela, elle agit comme la seule trace matérielle de la fillette décédée précocement. Toute autre trace est l'apanage de la mémoire. Chez Hatoum, deux fois plutôt qu'une, la tortue s'avère manifestement

---

<sup>51</sup> « Emílie chegou depois, e todos se afastaram para que ela visse Soraya Ângela sentada entre os tajás brancos e com um giz vermelho à mão esquerda rabiscando no casco da tartaruga Sálua a última letra de um nome tão familiar.

— Foi o melhor presente de natal — exclamou Emílie, após soletrar seu próprio nome, com os olhos fixos na carapaça do quelônio.

[...] na carapaça de Sálua onde o nome de Emílie ainda não se apagara. » (Hatoum, 13-16)

symbole de vie. Dans la journée du décès d'Émilie, la tortue « était le seul animal qui semblait être en vie »<sup>52</sup> et elle est la responsable de conduire le personnage d'Hindié jusqu'au corps défunt de la matriarche. Émilie déclare que Salua est son *miroir vivant*<sup>53</sup>. L'identification d'Émilie avec la tortue remet au lien également fort que sa petite-fille, Soraya Angela, avait avec l'animal. L'inscription que Soraya Angela a faite du prénom de sa grand-mère sur le dos de Salua y demeure, défiant le temps, rendant matériel le pont avec un moment éloigné dans le passé et très chargé émotionnellement. Ce pont ne sera jamais détruit dans le récit. Le moment où l'inscription a été gravée n'appartient pas au passé, il se répète sur la tortue, sans cesser de se créer et se recréer, comme un symbole de la longévité de la mémoire liée à la vie de ceux qui la transportent. De surcroît, le chélonien met en scène le passage vers un temps infini. Lorsqu'Émilie déclare Salua comme son « miroir vivant », cela évoque l'image du temps mouvant qui ne s'assemble pas nécessairement dans des bornes, sans compter le fait que le miroir est en soi une espèce de fenêtre vers l'infini. De surcroît, Émilie et Salua établissent un rapport semblable à deux miroirs mis l'un devant l'autre. L'expérience révèle que le résultat de ce positionnement est l'impression d'un tunnel sans fin. Ici, toutefois, il ne s'agit pas de la sphère spatiale, mais bien de la dimension temporelle. Émilie et Salua se combinent. Ensemble, elles créent l'image de ce passage temporel sans limites. Appuyée sur le dos de Salua, la réflexion évolue dorénavant et sort de l'environnement aquatique pour se dédier au plan de la terre, un plan sur lequel l'influence du temps s'impose d'une façon différente, en laissant des traces, en frayant des sentiers, en se concentrant sur des objets matériels qui comportent en eux-mêmes diverses manifestations temporelles.

---

<sup>52</sup> « Era o único bicho que parecia estar vivo » (Hatoum, 138)

<sup>53</sup> « Sálua é meu espelho vivo » (Hatoum, 152)

*troisième chapitre*  
**Temps terrien**

“*Os objetos são tempo parado?*”  
– Clarice Lispector<sup>54</sup>

Le développement de cette section débute par une réflexion sur les sentiers, les chemins qui gravent le sol, gardent les traces des pas et qui mènent la problématique plus loin. Ensuite, on se penchera sur le rôle de quelques objets, comme l’horloge et la photographie, qui ont une forme bien définie dans l’espace et agissent en tant que figures représentatives du temps et qu’éléments capables de le déformer.

**Toujours à gauche**

La même idée de multiplicité évoquée dans le chapitre précédent à travers les figures aquatiques est abordée très clairement dans un autre extrait de Borges, essentiel pour illuminer la continuité de la pensée développée jusqu’ici : « Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l’homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts’ui Pên, il les adopte toutes simultanément » (Borges, 1965 : 100). Ce passage est tiré de la nouvelle « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », dont la trame se construit autour d’une déclaration écrite retrouvée par le personnage Yu Tsung, un agent au service de l’empire prussien pendant la Première guerre mondiale qui découvre par des moyens tortueux que son arrière-grand-père (Ts’ui Pên) avait

---

<sup>54</sup> « Les objets sont-ils le temps arrêté ? » (dans *Água Viva*) ; ma traduction.

laissé un livre, intitulé tel que la nouvelle. « *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* est une énorme devinette ou parabole dont le thème est le temps ; [...] À la différence de Newton et de Schopenhauer, votre ancêtre ne croyait pas à un temps uniforme, absolu. Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles » (Borges, 1965 : 102-103)<sup>55</sup>. Le livre est un labyrinthe de labyrinthes temporels qui prévoit toutes les possibilités et incarne ainsi l'infini<sup>56</sup>. Penser à la représentation de l'infini dans le texte littéraire est crucial pour réfléchir au rapport figuratif au temps.

Le mot « temps » n'apparaît jamais dans le livre que Borges place au centre de la nouvelle<sup>57</sup>, comme s'il s'agissait d'une manière de faire perdurer l'énigme. L'écrivain argentin recourt lui-même à un stratagème semblable : il cache dans son texte des instructions utiles pour la compréhension de « *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* », autant le livre dans la nouvelle que la nouvelle elle-même (et, de plus, la première des deux sections de *Ficciones*, intitulée de la même manière). Comme la solution d'une énigme — ce qui, par excellence, ne doit pas faire appel à des éléments extérieurs à l'énigme elle-même — la brèche est donnée lorsqu'on conseille au personnage Yu Tsung de tourner toujours à gauche : « *Vous allez chez le professeur Stephen Albert ? Sans attendre de réponse, un autre dit : La maison est loin d'ici, mais vous ne vous perdrez pas si vous prenez ce chemin à gauche et si, à chaque carrefour, vous tournez à gauche* » (Borges, 1965 : 95)<sup>58</sup>. Avant d'expliquer

---

<sup>55</sup> En italique dans l'original.

<sup>56</sup> « Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités » (Borges, 1965 : 103). En italique dans l'original.

<sup>57</sup> « — Dans une devinette dont le thème est le jeu d'échecs, quel est le seul mot interdit ? Je réfléchis un moment et je répondis :

— Le mot *échec*.

[...] j'ai constaté qu'il n'employait pas une seule fois le mot *temps* » (Borges, 1965 : 102-103).

En italique dans l'original.

<sup>58</sup> « *¿Ud. Va a casa del doctor Stephen Albert? Sin aguardar contestación, otro dijo: La casa se queda lejos de aquí, pero Ud. no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda* » (Borges, 1974 : 474). En italique dans l'original.

pourquoi ce passage contient une clé de la figure de l'infini, il faut signaler que la version française du texte perd une nuance déterminante. Là où l'on emploie le verbe « tourner », Borges a originalement opté pour le verbe « *doblar* », qui veut dire aussi « doubler ». Il s'agit d'un détail important dans le contexte du récit, où chaque prise de décision multiplie l'ensemble des possibilités. Revenant à la consigne transmise au personnage, c'est-à-dire *tourner toujours à gauche*, le premier réflexe est de penser que si l'on tournait à gauche quatre fois de suite (autour d'un bloc de rue carré, par exemple) on reviendrait probablement au point de départ. Cela voudrait dire cependant que la séquence de décisions signifierait une séquence de mouvements selon un angle carré ( $90^\circ$ ) ; ou même si l'angle n'est pas déterminé, il y aurait une tendance à finir par s'approcher d'un mouvement circulaire. Ces séquences de mouvements affaibliraient les notions de début et fin, en reléguant l'idée de l'infini, mais on aurait affaire toujours aux mêmes quatre directions. Néanmoins, la consigne *tourner toujours à gauche* fournit les éléments d'une autre figure encore plus prégnante de l'infini. En considérant chaque virage à gauche comme la bissectrice d'un angle, il serait impossible de revenir au point de départ puisque les possibilités se dédoubleraient à chaque fois ; les options de choix ne se répéteraient jamais. Le point de départ est l'angle de  $360^\circ$ , qui représente la totalité d'angles, de directions, d'options. Une fois que la consigne commence à être appliquée, la succession de bissectrices coupant chaque nouvel angle en deux réduit le champ d'action, en même temps qu'elle multiplie les possibilités. À chaque virage à gauche, les possibilités se doublent, étant donné que  $360^\circ$  se transforme en  $180^\circ$ , puis  $90^\circ$ ,  $45^\circ$  et ainsi de suite. Bref, chaque division par deux est une multiplication par deux<sup>59</sup>. L'espace idéal

---

<sup>59</sup> On ne reviendrait jamais au même puisqu'il n'y aurait pas de limite — d'ailleurs, cela se rapproche de la notion de limite dans le calcul infinitésimal. La tendance vers le zéro dans la géométrie fonctionne comme la tendance à l'infini.

géométrique nous sert d'appui pour penser le même effet que la succession de virages à gauche pourrait avoir sur le temps et sa divisibilité à l'infini. Chaque décision s'applique à une nouvelle situation et cela ne conduit jamais à une fin, car elle n'existe pas. Il s'agit donc de la notion opposée à celle de l'indivisible : c'est l'infiniment divisible.

*Pedro Páramo* concentre plusieurs figures évoquant dualité, opposition, division, moitié. Par exemple, dans l'image de la Media Luna : « Vous voyez cet autre pic que l'on aperçoit à peine, tellement il est loin ? Eh bien, vous avez là toute la Media Luna, d'un bout à l'autre. Comme qui dirait, toute la terre que l'on peut embrasser du regard » (Rulfo, 2005 : 14)<sup>60</sup>. L'extrait met en parallèle les notions de moitié et de totalité. Un total qui n'est pas absolu, qui est en réalité circonscrit dans les limites de la perception sensorielle. Une totalité qui en suggère automatiquement une autre — ce qui est au-delà de la vue, dans le cas du passage — et qui dépend presque d'un effort de croyance pour exister, qui demande un travail d'abstraction pour dépasser les sens. Car à l'extérieur de la totalité que l'on saisit, il y en a au moins une autre, et possiblement une autre...

Deux moitiés établissent un rapport soit de complémentarité, soit d'opposition. Somme ou annulation. Mais force est de constater que, en fait, les deux modalités de rapport coexistent. Le roman de Rulfo exhorte à considérer des éléments apparemment opposés à partir des liens qui se tiennent entre eux. Comme s'il fallait au moins considérer la possibilité d'annuler l'incompatibilité entre deux idées contraires. Par exemple : deux corps ne peuvent pas occuper la même portion d'espace en même temps ; pourtant, le texte ouvre une possibilité à la réfutation de la maxime à travers la représentation des deux personnages (Juan

---

<sup>60</sup> « ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. » (Rulfo, 2016 : 9)

Preciado et Dorotea) qui partagent la même sépulture<sup>61</sup>. Ou alors, la superposition entre le jour et la nuit : « Un ciel noir, plein d'étoiles. Et, près de la lune, l'étoile la plus grosse de toutes » (Rulfo, 2005 : 85)<sup>62</sup>. Voilà une provocation élaborée avec des figures simples, que l'on croirait parfois banales, mais qui ouvrent une perspective nouvelle, comme des expériences de pensée. Voilà jour et nuit ensemble. Même si le mot « soleil » n'apparaît pas dans l'extrait, l'on induit sa présence. Bien sûr qu'il pourrait s'agir d'une référence à une étoile très grande et très lointaine (Antares ou Sirius, par exemple), visible à côté de la lune, mais il serait une erreur de ne pas considérer « l'étoile la plus grosse de toutes » comme une référence au soleil. Quoique l'expérience sensible n'admette pas (de la perspective terrienne) que le ciel noir, le soleil et la lune partagent le même espace et le même temps, cela est possible dans l'imagination. Et dans le texte. Les idées contradictoires dans l'expérience sont concevables dans la littérature. Un passage si court et si simple en apparence déplie un large éventail d'idées. Encore une fois, il convient de noter un détail de traduction. En français, il est écrit « près de la lune », par contre, le texte original en espagnol utilise le mot « *junto* » (« *junto à la luna* »), un mot qui dénote une proximité encore plus accentuée et qui peut indiquer la superposition ou presque la fusion entre deux éléments. Cela dit, cette nuance de la traduction ne nuit pas à un autre détail du passage, celui d'une ellipse cachée. Ce trou temporel pourrait mettre la scène en pied de cohérence avec l'expérience. Il s'agit d'une possibilité dans le texte. Un décalage temporel entre la première phrase (« Un ciel noir, plein d'étoiles ») et la deuxième (« Et, près de la lune, l'étoile la plus grosse de toutes ») assemblerait l'idée dans notre logique habituelle. En plus, la deuxième phrase pourrait

---

<sup>61</sup> « Ya ves, ni siquiera le robé el espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. » (Rulfo, 2016 : 65)

<sup>62</sup> « Un cielo negro, lleno de estrellas. Y junto a la luna la estrella más grande de todas. » (Rulfo, 2016 : 60)

suggérer aussi une éclipse solaire. Mais le plus important, c'est de souligner que le texte permet la coexistence de toutes ces possibilités évoquées, il permet diverses interprétations simultanées, sans le besoin de trancher, sans l'impératif de l'annulation mutuelle entre elles. Cela revient à l'idée centrale de l'extrait reproduit au début du chapitre, selon laquelle, en paraphrasant Borges, toutes les possibilités peuvent être adoptées simultanément.

Le jour et la nuit forment une dualité fondamentale et établissent un jeu d'ambivalence très puissant et très récurrent dans l'œuvre de Rulfo. Cela s'inscrit pleinement dans l'idée de représentation de l'infini à partir du rapport entre des éléments contradictoires. D'abord, il est parfois difficile de déterminer si la scène se déroule le jour ou la nuit, comme si le crépuscule s'étirait sans dévoiler ce qui se cache à l'autre bout, sans révéler si c'est le jour ou la nuit qui s'approche : « Par la porte, on voyait l'aurore au firmament. Il n'y avait pas d'étoiles, seulement un ciel plombé, gris, que n'éclairait pas encore l'éclat du soleil, et un éclat sourd qui semblait annoncer non pas le lever du jour mais la tombée de la nuit » (Rulfo, 2005 : 39)<sup>63</sup>. Cela crée une atmosphère particulière qui contribue à affaiblir les traditionnelles certitudes temporelles. Un extrait en particulier résume l'esprit de l'œuvre à ce sujet : « *L'aurore et le matin, le midi et la nuit y sont toujours pareils, sans autres différences que celles que le vent apporte. Là, le vent change la couleur des choses* » (Rulfo, 2005 : 88)<sup>64</sup>. Alors, il n'y a pas de différence fondamentale entre jour et nuit. Même les étapes de la journée semblent vidées de sens, elles font partie du même tableau et ne se distinguent pas. La dernière phrase (« le vent change la couleur des choses ») suggère que la

---

<sup>63</sup> « Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas. Sólo un cielo plomizo, gris, aún no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda, como si no fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche » (Rulfo, 2016 : 27)

<sup>64</sup> « *El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas* » (Rulfo, 2016 : 62). En italique dans l'original.



différentiation provient de la perception et de l'interprétation que l'on projette sur ce tableau, lequel fonctionne comme une toile pouvant recevoir toutes les idées et impressions<sup>65</sup>.

Pour renforcer la notion de la coexistence entre plusieurs possibilités et interprétations, en voici un autre exemple : « Tout ça à cause d'un rêve maudit. J'en ai fait deux : l'un, je l'appelle "le béni", et l'autre "le maudit" » (Rulfo, 2005 : 90-91)<sup>66</sup>. Est-il question d'un ou bien de deux rêves ? Le texte en suggère deux, mais il n'empêche pas de considérer que le personnage indique en fait deux façons de voir le même rêve. Les deux faces d'une même monnaie. Les contraires ne s'excluent pas. Ils se soutiennent. Les dualités auxquelles Rulfo fait appel à plusieurs reprises élargissent la gamme de possibilités. Souvent, ces figures coupées en deux se placent à mi-chemin entre des figures d'une réalité concrète vérifiable et d'autres du domaine de l'abstraction non prouvable par les sens. Elles s'équilibrent avec un pied de chaque côté. La lecture basée essentiellement sur la réalité connue par l'expérience est possible en général, mais force est d'admettre qu'elle ne suffit pas pour explorer amplement tous les sens évoqués. Comme ici : « Je suis entré. C'était une maison dont la moitié du toit était écroulée. Le plafond et les tuiles jonchaient le sol. Sous l'autre moitié se tenaient un homme et une femme » (Rulfo, 2005 : 72)<sup>67</sup>. Inutile d'insister sur ce que tout le monde voit : un homme et une femme dans une maison dont une partie du plafond est tombée. Or, ce n'est qu'une première couche de sens. Il y a encore de nombreuses dualités : l'homme et la femme, les deux moitiés de la maison, le plafond et le sol. Tel que chez Borges, la succession d'éléments représentés témoigne d'une succession de décisions,

---

<sup>65</sup> Le rapport entre le vent (« l'air » dans la version originale) et le changement de couleurs semble évoquer la participation de l'état d'esprit dans la perception du temps. Cet aspect sera repris dans le prochain chapitre.

<sup>66</sup> « Y todo fue culpa de un maldito sueño. He tenido dos: a uno de ellos lo llamo el "bendito" y a otro el "maldito". » (Rulfo, 2016 : 64).

<sup>67</sup> « Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer. » (Rulfo, 2016 : 50)

chacune ouvrant la porte à une autre bifurcation. « Je suis entré » : cette petite phrase (elle n'est formée en espagnol que par le mot « *Entré* ») réussit toute seule à instaurer la différence entre l'extérieur et l'intérieur, et, par conséquent, entre deux moments dans le temps (avant et après l'action). « C'était une maison dont la moitié du toit était écroulée » : une fois à l'intérieur, l'unité que la maison représentait conceptuellement se divise en deux parties, l'une munie et l'autre démunie de plafond ; ajoutons à cela le fait que la maison est susceptible d'être divisée en partie inférieure (le sol, la terre) et supérieure (le plafond) ; la maison est déjà compartimentée avant la dualité suivante : homme et femme, chacun des deux représentant un univers isolé et infiniment multiple (le corps étant juste le point de départ de plusieurs divisions dans la matière, mais aussi la variété de perceptions sensorielles, de sentiments, de mémoires). La représentation d'une action, d'un mouvement ou d'une portion de matière se multiplie une fois son unité est percée et divisée en deux. Cette idée se révèle aussi dans les noms que l'auteur mexicain choisit pour nommer des espaces dans le récit, tel est le cas bien entendu de *Media Luna*, *Enmedio* et, plus subtilement, *Contla* — dans ce contexte, la proximité avec le mot « *contra* » ne passe pas inaperçue.

La maison sans plafond se transforme en une figure spatialisée du temps qui déforme la linéarité. D'emblée, la présence d'un sujet, dénoncée par le verbe à la première personne (« *Entré* ») met en valeur la subjectivité temporelle. Le sujet incarne une action et d'autres actions se révèlent par l'entremise de la description de ce qu'il observe. Le toit de la maison est tombé avant la présence du personnage focalisateur, mais il s'agit d'un fait appris dans le présent subjectif. C'est-à-dire que le passé, représenté par les tuiles par terre, converge avec le présent du personnage. Alors, deux plans temporels s'entrecroisent. Or, cela pourrait être aussi bien l'annonce d'un avenir. Les tuiles au sol sont à la fois la trace d'une action inachevée (la construction totale du toit), d'une action achevée (le résultat d'un accident ou

d'une intempérie naturelle), ou l'annonce d'une action pas encore entamée (la construction du segment manquant du toit). Bref, la clé pour comprendre la représentation du temps dans cet extrait se trouve dans la phrase « *El techo en el suelo* », ce que l'on traduirait par « le plafond au sol », mais qui a été modifiée dans la version en français, qui supprime cette courte phrase pour l'agglutiner dans la précédente — un choix discutable, parce qu'il altère le rythme et l'emphase originale. Il demeure que le lien entre des éléments opposés est net. La puissance et la beauté du texte littéraire résident dans le fait qu'il permet l'inversement de perspectives. Ce qui devrait être en haut se trouve en bas. Si le toit est par terre, ça veut dire qu'ils convergent dans le même espace ; indirectement, cela indique que le sol pourrait aussi se doubler en toit. Un événement passé pourrait exister en effet dans l'avenir. Cette indétermination survole tout le roman. La figure du toit grand ouvert est aussi significative pour représenter, dans l'ouverture d'un axe inattendu, la multiplicité de dimensions où le temps se déploie. Une figure qui encourage aussi l'élévation, le libre vol de la pensée.

L'inversement de perspective est au cœur d'un passage du début du livre (déjà mentionné plus haut) : « Le chemin montait et descendait : “*Il monte ou il descend selon que l'on s'en va ou que l'on arrive. Pour qui s'en va, il monte ; pour qui arrive, il descend*” » (Rulfo, 2005 : 10)<sup>68</sup>. Il met en relief la multiplicité potentielle de mouvements. Il n'y a pas un mouvement plus *réel* que les autres. Encore en utilisant des éléments simples, Rulfo représente la superposition de deux éléments contraires, une superposition traduite en coexistence. Cette porte d'entrée dans le particulier espace littéraire de Rulfo indique que dans ce village où les personnages et le lecteur sont au point d'emboîter le pas, la même action qui dirige le sujet vers son avenir peut à la fois diriger un autre sujet vers son passé.

---

<sup>68</sup> « El camino subía y bajaba: “*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube ; para el que viene, baja*” » (Rulfo, 2016 : 6). En italique dans l'original.

Les personnages de Juan Preciado et Abundio marchent ensemble, proches, mais peut-être pas dans le même sens, malgré les apparences : « Je l'avais suivi. J'étais parti derrière lui en m'efforçant de régler mon pas sur le sien, jusqu'au moment où il s'était apparemment avisé que je le suivais et avait un peu ralenti son allure. Depuis, on avançait si près l'un de l'autre que nos épaules se touchaient presque » (Rulfo, 2005 : 12)<sup>69</sup>. Leurs chemins, voire leurs temporalités, coïncident à un certain moment, donnant l'impression qu'ils partagent un plan temporel, mais ce n'est pas une simultanéité totale. L'arrivée du personnage de Juan Preciado à Comala se synchronise avec l'arrivée du temps au village. C'est une mise en scène de la subjectivité du temps. Elle coïncide aussi avec l'arrivée du lecteur dans le livre, déclenchant ainsi le temps du littéraire et la multiplicité de représentations temporelles qu'il concentre. La lecture devient écriture.

### **Trou dans la terre**

Rulfo, Hatoum et Borges créent des scènes qui explorent la conception d'un instant multiple et qui manifestent la difficulté de saisir le présent, puisqu'il n'a pas d'unité fondamentale. Ces auteurs construisent des représentations qui témoignent de la multiplicité du temps, d'un temps qui n'est pas unitaire, qui ne peut pas être compris comme absolu et mesurable, divisible en portions égales et constantes pour tous. Toute définition du *maintenant* est extrêmement difficile et forcément imprécise, parce qu'il est glissant, ses limites ne sont pas claires. Ce sont les mêmes difficultés qui font obstacle à la définition de

---

<sup>69</sup> « Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía y disminuyó la prisa de su carrera. Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros » (Rulfo, 2016 : 7)

l'instant. Ainsi, la prétention de cerner le présent à l'intérieur de bornes perd son sens, étant substituée par une compréhension du temps moins spatiale, moins morcelée, appuyée sur le mouvement, l'action :

*Tous les jours, à l'aube, le village tremble au passage des charrettes. Elles arrivent de partout, chargées de salpêtre, de maïs, de millet. Leurs roues grincent, font vibrer les fenêtres, réveillent les dormeurs. C'est aussi à cette heure que l'on ouvre les fours et que l'on sent l'odeur du pain qui en sort. Le ciel peut tout à coup faire gronder le tonnerre, tomber la pluie ou arriver le printemps. Là-bas, mon enfant, tu t'habitueras à ces brusqueries-là. (Rulfo, 2005 : 71)<sup>70</sup>*

La voix dans cet extrait est celle de la mère de Juan Preciado. C'est la voix de la mémoire, réactualisée dans un autre temps. Plusieurs actions se déroulent simultanément et chacune d'elles possède un poids singulier sur le plan temporel. Chaque action en suscite d'autres et laisse une trace particulière de son passage : les charrettes font trembler, les roues font vibrer, les fours produisent une odeur, le ciel est associé au tonnerre. Les éléments sont maillés et se regroupent autour du concept noté à la fin : les « brusqueries ». Ce mot suggère l'arrivée d'un élément qui vient basculer l'ordre, qui vient déformer l'idée d'une surface plane où se reposeraient les événements. C'est l'irruption d'une action soudaine. D'ailleurs, Rulfo utilise en espagnol le terme « *derrepente* », qui est en fait une création, car il ne se trouve pas dans les dictionnaires sous cette forme. Ce qui existe selon la norme est la locution adverbiale « *de repente* », en deux mots séparés, qui veut dire « soudainement », « subitement », « sans préparation ». En altérant la forme pour transformer la locution adverbiale en un nouveau nom, Rulfo inscrit dans un seul élément du langage l'une des qualités primordiales du temps,

---

<sup>70</sup> « ... *Todas las madrugadas en pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos, y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los "derrepentes", mi hijo* » (Rulfo, 2016 : 50). Entre guillemets et en italique dans l'original.

notamment celle du changement. De surcroît, « *derrepente* » met en échec la supposée stabilité des rapports de causalité et témoigne de la difficulté de définir l'instant, car il y a toujours la propension à ce qu'un facteur fasse surgir de la terre une autre temporalité capable de déconstruire l'apparente unité de l'instant. Quand il s'agit de temps, l'on doit se plier à cette indéfinition et aux propriétés d'un maintenant élastique. Si d'un côté le présent semble un concept hautement abstrait étant donné que l'*instant*, la notion la plus proche que nous avons du temps présent, ne possède pas de bornes fixes et échappe aux tentatives de se faire attraper (ce qui répercute aussi dans la sphère ontologique, dans la mesure où l'existence s'équilibre sur des bases temporelles mouvantes), d'un autre côté, le présent selon Saint Augustin est tout ce qui existe :

Ni le futur ni le passé ne sont. Il est impropre de parler des trois temps, passé, présent, futur. Il serait plus approprié de parler des trois temps, présent du passé, présent du présent, présent du futur. Les trois existent dans l'âme et nulle part ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire. Le présent du présent, c'est l'observation. Le présent du futur, c'est l'attente. (Augustin, 403)

Donc, seul le présent *est*. Sachant que l'on est forcément dans une catégorie de présent, il demeure assez problématique de déterminer ce qu'est le présent. Où est la frontière ? Quand le présent devient-il passé ? Quand le futur devient-il présent ? Comment le futur se communique avec le passé ? Et même, si nous admettons le présent comme étant quelque sorte de lieu entre le passé et le futur, où seraient donc les lignes qui en font la séparation ? Certes, il est possible de découper le temps dans l'intention d'assouvir ce désir de détermination. Un an est divisé en mois, en semaines, en jours. Le jour, divisé en heures, en minutes, en secondes. La seconde, divisée en dixièmes, en centièmes, en millièmes. Le problème, c'est que cette division n'a pas de fin, c'est-à-dire que l'on ne peut qu'avoir une dimension approximative du présent. Le plus qu'on s'y approche, le plus il s'éloigne : « On

ne pourrait parler de présent que dans l'unique cas où nous nous représenterions un élément du temps indivisible en différents instants, si petits soient-ils. Et encore. Le présent passe d'un rapide coup d'aile du futur au passé : il n'a aucune durée. Car sinon, il se diviserait en passé et futur. Or le présent n'a aucun espace » (Augustin, 400). C'est-à-dire que le présent n'est pas mesurable, il se comporte comme une frontière mouvante. Le présent est une idée. Dans la littérature, le présent assume une composition tentaculaire capable d'explorer cette indétermination fondamentale. Si l'on ne peut ni circonscrire ni capturer l'instant, le texte permet de mettre en scène sa profondeur. Chaque instant est une ouverture à tous les autres, permettant des sauts temporels à cause de leur caractère qualitatif plutôt que quantitatif. Rulfo représente ce genre de tunnels, notamment dans une scène où le personnage de Bartolomé tient sa fille Susana par une corde — « c'était le seul lien qui la rattachait au monde du dehors » (Rulfo, 2005 : 134)<sup>71</sup> — lui permettant de descendre dans un petit trou : « Elle était entrée par un petit trou entre les planches. Elle avait marché sur de vieux madriers moisis, fendus, pleins de terre collante » (Rulfo, 2005 : 135)<sup>72</sup>. Cette descente symbolise l'entrée dans une zone où l'espace et le temps fonctionnent autrement. L'indéfinition de l'espace est marquée par la difficulté que Susana éprouve à toucher le sol : « Elle était descendue, descendue en basculant, en se balançant dans le vide, ses pieds tâtonnant sans trouver où se poser » (Rulfo, 2005 : 135)<sup>73</sup>. Une fois qu'elle y arrive, elle trouve une tête-de-mort. La réaction de son père est la suivante : « — Il doit y avoir quelque chose à côté. Donne-moi tout ce que tu trouves » (Rulfo, 2005 : 135)<sup>74</sup>. Le comportement paternel est particulièrement

---

<sup>71</sup> « el único hilo que la sostenía al mundo afuera » (Rulfo, 2016 : 96)

<sup>72</sup> « Había entrado por un pequeño agujero abierto entre las tablas. Había caminado sobre tablones podridos, viejos, astillados y llenos de tierra pegajosa » (Rulfo, 2016 : 96)

<sup>73</sup> « Y ella bajó y bajó en columpio, meciéndose en la profundidad, con sus pies bamboleando en el “no encuentro dónde poner los pies”. » (Rulfo, 2016 : 96)

<sup>74</sup> « — Debes encontrar algo más junto a ella. Dame todo lo que encuentres. » (Rulfo, 2016 : 96)

révélateur de son intention avide :

« Cherche encore, Susana. De l'argent. Des pièces d'or. Cherche-les, Susana. »  
Alors, elle avait perdu connaissance et n'était revenue à elle que de nombreux jours plus tard, dans le grand froid des regards glaciaux de son père.  
Voilà pourquoi elle riait, à présent.  
« J'ai compris que c'était toi, Bartolomé. » (Rulfo, 2005 : 136)<sup>75</sup>

Mais l'avidité devient la brèche qui dévoile en fait la distorsion temporelle concentrée dans la scène. On peut la lire comme la simple envie de récupérer des biens facilement, mais Bartolomé, en envoyant sa fille dans les profondeurs de ce mystérieux trou prétend aussi par ce geste connaître son futur. Ce que Susana trouve en bas, c'est le cadavre de son père (« J'ai compris que c'était toi, Bartolomé ») et sa réaction suggère qu'il le savait, qu'il avait envoyé sa fille pour vérifier s'il allait accumuler de richesses au cours de sa vie ; il voulait savoir dans quelle condition monétaire il trouverait la mort. La scène représente une distorsion temporelle, mais aussi une convergence temporelle réunie autour d'un temps présent, le temps où se déroule l'action, qui confond passé, présent et futur. Au fond du trou, Susana est au noyau de cette confluence, dans la mesure où elle voit le futur de son père, mais *après* qu'il se réalise, étant donné que le cadavre se trouve déjà en état avancé de décomposition. Ce que Susana voit et touche, c'est aussi une forme de passé, parce que la mort est arrivée *avant* que la femme ne retrouve le cadavre en bas. Somme toute, ce sont plusieurs couches de temps concentrées dans cette mise en scène — et l'entrée du lecteur dans le texte se confond avec la descente de Susana dans ce trou temporel. La représentation de l'espace dans

---

<sup>75</sup> « —Busca algo más, Susana. Dinero. Ruedas redondas de oro. Búscalas, Susana. Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas llenas de hielo de su padre. Por eso reía ahora. —Supe que eras tú, Bartolomé » (Rulfo, 2016 : 97).



ce cas devient le cadre servant d'appui à une représentation temporelle complexe. C'est-à-dire la représentation de l'espace s'avère la toile sur laquelle l'on traduit en langage figuratif ce qui se manifeste essentiellement dans l'abstraction. D'autres figures partagent ce même pouvoir de représenter en images le mélange condensé de temps qui ne s'excluent pas. C'est le cas de la photographie.

## **La photographie**

La photographie est une autre figure importante dans la représentation du temps, d'ailleurs une figure qui assume un rôle déterminant autant chez Rulfo que chez Hatoum. D'emblée, la photo est une figure mise en valeur comme objet d'admiration : « Je me lève le matin impatiente de contempler sa photo, comme quelqu'un qui accélère les pas pour aller cueillir une rose »<sup>76</sup>. Toutefois, étant donné que la photo est une figure basée sur le dédoublement du présent et donc particulièrement capable d'articuler plusieurs couches temporelles en même temps, elle devient un élément qui perce des trous dans le tissu temporel du récit. En un mot, la figure de la photo invoque plusieurs temps à participer d'une même action. De plus, la photographie encercle un rapport ambivalent avec le réel, puisqu'elle est à la fois une reproduction et un objet qui existe en soi — un effet qui est accentué lorsqu'on réfléchit aux conséquences de cette figure dans la représentation littéraire. L'étrangement qu'en advient est d'ailleurs évoqué dans les deux romans. « Ma mère avait toujours répugné à se faire photographier. Elle disait que les photographies c'était de la sorcellerie » (Rulfo,

---

<sup>76</sup> « Acordo de manhã ansiosa para contemplar a fotografia dela, como quem apressa os passos para colher uma rosa. » (Hatoum, 20)

2005 : 13-14)<sup>77</sup>, dit le personnage de Juan Preciado. La photo de sa mère l'accompagne, comme une amulette et s'avère l'un des moteurs de l'action narrative : elle conduit le personnage dans ce voyage de retour et dicte le va-et-vient temporel, car elle est à la fois un pont évident avec le passé et un élément déterminant pour les actions dans l'avenir.

Chez Hatoum, on lit que « [p]lusieurs personnes voulaient se faire photographier, comme si le temps, en suspens, avait créé un petit monde de fantasmagorie »<sup>78</sup>. Cet extrait de *Relato* met en évidence ce que répète le sens commun : l'impression que la photo arrête le temps et qu'elle a le pouvoir de congeler l'instant. Or, il faut remarquer deux choses : d'abord, il convient mieux de considérer la figure de la photo comme multiplication plutôt qu'annulation temporelle ; en deuxième lieu, en tant qu'objet, la photo est bien représentée comme un élément également exposé à l'action du temps, celle-ci convertie le plus souvent en dégradation. Cette évidence est soulignée dans *Pedro Paramo* : « C'était une vieille photographie aux bords usés, la seule que j'avais jamais vue d'elle » (Rulfo, 2005 : 13)<sup>79</sup>. Plus que dans « vieille », l'action du temps est signalée par le mot « usés », qui suggère la détérioration de la matière. Il faut remarquer cependant que dans le texte original en espagnol cette image de l'action du temps est encore plus prégnante à cause du choix de l'auteur par le mot « *carcomido* », lequel, en plus d'assembler l'idée contenue en « usé », suggère que le temps *mange* l'objet (« *comido* » est le participe du verbe « *comer* », qui veut dire littéralement « manger »). Donc le temps *ronge*, il *mâche* l'objet, mettant en péril les

---

<sup>77</sup> « Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería » (Rulfo, 2016 : 8)

<sup>78</sup> « Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria » (Hatoum, 61)

<sup>79</sup> « Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. » (Rulfo, 2016 : 8)

souvenirs et le rapport à un temps passé<sup>80</sup>. Dans *Relato*, afin de ralentir la transformation de la matière, on la traite avec soin :

Emilio, ton oncle, a fait venir de Trieste le cadre ovale, de la taille d'un visage humain ; de l'Italie, sont venus aussi le marbre déjà lapidé et le cristal légèrement concave : celui-ci faisait partie du cadre et protégeait la photo des intempéries et du limon ; il a été tellement bien fixé au cadre qu'il n'y a eu aucun champignon depuis ; il est juste un peu embué, mais cela est à cause du temps.<sup>81</sup>

L'extrait fait référence à une photo mise sur une pierre tombale, qui en plus de rendre hommage à un personnage, sert bien évidemment d'incarnation de la mémoire et de rempart contre l'oubli pour perpétuer l'inscription du défunt dans le temps des vivants. Outre concentrer une pluralité de temps, elle *instaure* une dimension temporelle nouvelle qui se déploie en plusieurs temps. La présence de la figure de la photo dans la mise en scène renforce l'idée d'une durée mouvante, en transformation, et rend possible la réactualisation d'un temps passé :

En regardant la photo, il était impossible de ne pas entendre la voix d'Émilie et de ne pas matérialiser son corps au centre de la cour, devant la fontaine, où les ruisseaux d'eau cristalline jaillissaient de la bouche des quatre anges en pierre, comme les bords liquides d'une pyramide invisible, creuse et aérienne. [...] ce qui m'étonnait le plus dans la photo, c'était la révélation d'un moment réel et d'une situation palpable.<sup>82</sup>

Hatoum décrit une action qui se passe dans le présent. En fait, ce sont plusieurs actions et plusieurs présents plutôt que la représentation d'un moment étatique dans le passé. Il est

---

<sup>80</sup> L'idée d'un temps qui détruit en mangeant rappelle aussi le mythe de Chronos, qui dévore ses fils.

<sup>81</sup> « Emilio, teu tio, mandou buscar de Trieste a moldura oval do tamanho de um rosto humano; da Itália vieram também o mármore já lapidado e o cristal ligeiramente côncavo: este fazia parte da moldura e protegeria a foto das intempéries e do limo; foi tão bem fixado à moldura que até hoje não criou fungos; está apenas um pouco embaçado, mas isso é atribuído ao tempo. » (Hatoum, 77)

<sup>82</sup> « Ao olhar para a foto, era impossível não ouvir a voz de Emílie e não materializar seu corpo no centro do pátio, diante da fonte, onde fios de água cristalina esguicham da boca dos quatro anjos de pedra, como as arestas líquidas de uma pirâmide invisível, oca e aérea. [...] era a revelação de um momento real e de uma situação palpável o que mais me impressionava na fotografia. » (Hatoum, 105)

inévitables de remarquer que le recours à la figure de la photo fonctionne comme une mise en abîme puisque le texte représente le temps à travers une figure qui représente le temps elle aussi. La photo s'inscrit dans la temporalité de son observation, certes, mais elle agit aussi comme une brèche, un tunnel entre plans temporels différents. Lien plutôt que rupture. Donc, plusieurs temporalités convergent dans ce même extrait : celle vécue lors de la prise de la photo ; celle de l'observation de la photo ; celle du souvenir de l'observation (donc la réactualisation dans l'esprit) ; celle de l'instauration d'un nouveau temps. La représentation d'une photo dans le texte littéraire crée dans l'esprit l'image d'une photo, une image que l'on observe dans l'espace de l'imagination. Qu'il s'agisse d'une photo inventée ou du souvenir d'une photo réelle, l'infinité de temps regroupée dans une photo se trouve également concentrée dans la mémoire et inscrite dans la durée de la conscience. Passer d'une photographie à une autre dans l'imagination (qu'elles aient ou non un correspondant dans la matière) fait preuve de la capacité d'assimiler des notions temporelles assez complexes. La figure de la photographie permet donc une représentation temporelle très élastique, car à travers la photo il est possible de concevoir des temps multiples qui avancent simultanément dans plusieurs directions et dimensions différentes, au-delà des trois dimensions spatiales<sup>83</sup>.

Lorsqu'on conçoit cette infinité de temps concentrée dans chaque conscience, l'on se rend compte que les probabilités que deux, cinq ou cent personnes arrivent à partager un même temps lorsqu'elles sont réunies sont minimes, de même que la communication et la compréhension deviennent des phénomènes dont le succès semble aussi improbable, presque nul, puisque le dénominateur tend à l'infini. Ce qui permet deux idées importantes : *primo*,

---

<sup>83</sup> Dans *L'image-temps*, Deleuze avance le concept de l'image-cristal en parlant du cinéma. Le philosophe français dit que le septième art permet un retour au « souvenir pur ». Cinéma et photo ont en commun, entre autres, la capacité de plier et replier le temps, de le condenser.

c'est une surprise de remarquer que la vie s'équilibre sur des probabilités aussi infinitésimales et que la réalité résiste donc à l'infini ; *secundo*, cela permet de penser que chaque individu peut être simultanément en deux ou plus de temps différents, étant donné la capacité de partager un temps avec autrui — il existe un accord entre les sujets, si minime soit-il — sans que cela atteigne, réfute, ébranle ou détruise les autres temps que se concentrent dans chaque subjectivité, des temps qui habitent tout un chacun et qui finalement participent à la mosaïque de l'existence. Cet accord dans une zone d'intersubjectivité fonctionne en conjuguant des parcelles de quelques subjectivités, mais non leur intégralité. Cela rejoint l'idée de la durée chez Bergson, dans la mesure où le temps de la conscience ne peut pas se résumer à un seul plan. Tout se pénètre mutuellement et se confond. Ce qui est très différent de l'habituel (bien qu'artificiel) morcellement du temps pratiqué quotidiennement à l'appui des heures, des minutes, des secondes...

### **Le poids de l'horloge**

L'horloge est par excellence le meilleur mécanisme pour mesurer le temps. Elle assouvit le désir de l'appivoiser, de le contrôler. C'est un moyen d'uniformiser le temps en parties égales, mesurables et prévisibles. Ce que l'horloge détermine, pourtant, ne peut être compris comme le temps *précis* ou *exact* que dans les limites du temps admis comme *objectif* : c'est donc une règle, un plan temporel où plusieurs personnes pourront s'appuyer et converger autour d'un accord minimal. Pour le bien de la collectivité, voire pour faciliter la vie commune, tous se soumettent au même chronomètre<sup>84</sup>. Mais il s'agit d'un temps qui

---

<sup>84</sup> Il ne faut pas remonter le passé plus loin que la moitié du XIXe siècle pour trouver une époque où l'horaire variait d'une ville à l'autre. En Angleterre, par exemple, afin de minimiser les pertes de temps dans le transport

n'a rien à voir avec le temps vécu, le temps de la conscience. Saint Augustin soulève la question sur la nature de cette modalité de temps : « Nous mesurons le temps qui passe pour pouvoir énoncer un rapport double, simple ou égal entre différents temps, et entre toute autre partie du temps que nous pouvons distinguer en la mesurant. Nous mesurons donc le temps qui passe » (Augustin, 404). Il convient de rappeler les différences fondamentales entre le temps objectif et le temps subjectif. L'un mesurable, l'autre non. L'un traduisible en quantité, l'autre essentiellement qualité. Saint Augustin conditionne la mesure du temps à deux éléments : le mouvement et la comparaison. Le mouvement compris par le passage, par l'incapacité de fixer notre objet d'analyse. À son tour, la comparaison sert à établir un rapport entre des temps différents, ce qui révèle à la fois l'improbabilité d'une valeur absolue du temps. Si la mesure dépend de la comparaison, elle est donc toujours relative. Bergson montre que l'horloge ne suffit pas à elle seule pour mesurer le temps, parce que le mouvement de l'aiguille sert de référence (donc, d'élément de comparaison) pour qu'on fasse le parallèle avec une autre action<sup>85</sup>. Ce que l'on découvre alors à l'aide de l'horloge est la simultanéité établie entre deux événements distincts, non pas le temps vécu à son état pur. À ce sujet, Bergson explique :

Quand je suis des yeux, sur le cadran d'une horloge, le mouvement de l'aiguille qui correspond aux oscillations du pendule, je ne mesure pas de la durée, comme on paraît le croire ; je me borne à compter des simultanités, ce qui est bien différent. En dehors de moi, dans l'espace, il n'y a jamais qu'une position unique de l'aiguille et du pendule, car des positions passées il ne reste rien. Au dedans de moi, un processus d'organisation ou de pénétration mutuelle des faits de conscience se poursuit, qui constitue la durée vraie. C'est parce que je dure de cette manière que je me représente

---

de personnes et de marchandises, et de réduire le nombre d'accidents, on adopte en 1847 le *Standard Railway Time*. Ainsi, tous les horloges des gares ferroviaires du pays étaient synchronisées avec l'horaire déterminé par Londres.

<sup>85</sup> Dans l'annexe de l'édition de 2013 de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, Sébastien Miravète souligne que « toute mesure scientifique d'une durée repose sur l'observation de deux événements simultanés — à tel instant indiqué par l'aiguille de mon horloge (premier événement), j'observe tel phénomène (deuxième événement) » (Bergson, 2013 : 254).

ce que j'appelle les oscillations passées du pendule, en même temps que je perçois l'oscillation actuelle. (Bergson, 2013 : 130)

Alors, chaque mouvement du pendule ou de l'aiguille ne devient moyen de mesurer le temps qu'à travers le travail de la conscience. Autrement, chaque mouvement serait isolé et donc dépourvu de sens ; en fait, il n'y aurait qu'un seul mouvement. Le philosophe français affirme que c'est la conscience qui garde les oscillations dans la mémoire pour en créer une séquence, une succession. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il s'agit de la mesure de la durée pure, qui n'est pas quantifiable et qu'existe, selon Bergson, sans extériorité, c'est-à-dire sans le besoin de faire appel à la notion d'espace. Bergson ajoute que le sujet recourt à l'espace pour mesurer la durée de la matière, différente de celle de son moi profond<sup>86</sup>.

Les préoccupations sur ce décalage entre la durée de la matière et la durée de la conscience sont au cœur du roman de Hatoum, représentées notamment par la figure de l'horloge placée au centre du salon de la maison du personnage d'Émilie. L'horloge possède un grand poids symbolique et fonctionne tel un centre gravitationnel dans le récit. Cette figure illustre que le thème du temps s'avère le noyau profond de l'œuvre. D'une part, l'horloge matérialise ce passage du temps. D'autre part, elle devient voie d'accès à des souvenirs et gardienne de la mémoire : « violer la correspondance gardée dans l'horloge signifiait pénétrer dans un temps loin du présent »<sup>87</sup>. L'horloge permet la confluence entre les deux catégories de temps (objectif et subjectif). C'est aussi un objet multiple puisque ce qu'elle représente pour Émilie n'est pas la même chose que pour le personnage de Soraya Angela. Sans surprise, la moins importante des fonctions de l'horloge est justement celle de sonner les heures.

---

<sup>86</sup> « [...] la succession existe seulement pour un spectateur conscient qui se remémore le passé et juxtapose les deux oscillations ou leurs symboles dans un espace auxiliaire. » (Bergson, 2013 : 131)

<sup>87</sup> « [...] violar aquela correspondência guardada dentro do relógio implicava penetrar num tempo longe do presente. » (Hatoum, 54)

Les personnages d'Émilie et de Soraya Angela, grand-mère et petite-fille, s'identifient à travers la tortue Salua et aussi à travers l'horloge. Soraya, née sourde-muette et décédée précocement à l'âge de six ans frappée par une voiture, est à l'écart des autres. En raison de son handicap, elle est poussée à vivre dans un monde à part<sup>88</sup>. Cependant, l'horloge du salon lui permet de partager quelque chose avec les autres. La fillette, magnétisée par cet objet, partage ainsi une temporalité qui n'est pas la sienne et voit dans la matière extérieure la représentation indirecte de ce qu'elle vit intérieurement.

[...] cette niche avec des tiges dorées qui traversaient presque un siècle entier en rivalisant avec Émilie le cycle répétitif des jours ; cette horloge, la plus silencieuse que j'ai connue, était l'un des objets qui fascinaient le plus Soraya. Elle restait des heures devant l'horloge, les yeux fixés sur le mouvement pendulaire de la tige dorée, sur l'aiguille des minutes, en attendant le saut régulier et aussi taciturne de la flèche noire. Aujourd'hui je pense au temps qu'elle dédiait à ce dialogue sourd avec le temps, indifférente aux tintements lorsque les deux flèches coïncidaient [...]<sup>89</sup>

La grande horloge du salon, responsable de dicter un rythme précis et de proposer un plan temporel où tous les gens s'assemblent, a le pouvoir de mettre Soraya sur la même longueur d'onde temporelle des autres, malgré la solitude évoquée dans la description. L'image de la petite fille fixant l'horloge dans un état de contemplation met en scène la possibilité de la coïncidence temporelle entre les individus. Considérant le besoin d'un stratagème technique pour assembler les personnes dans un temps commun, force est d'admettre que chacun met en place sa propre perception du temps et que le temps est lié à la conscience. L'extrait offre

---

<sup>88</sup> Quelques personnages n'acceptent pas sa présence : « Samara Delia était radieuse à cet instant, parce que, pour la première fois, les frères ont reconnu Soraya comme un être humain, non pas comme un monstre ». Voici l'extrait original en portugais : « Samara Délia ficou radiante naquele momento porque os irmãos pela primeira vez reconheceram em Soraya um ser humano, não um monstro » (Hatoum, 14).

<sup>89</sup> « [...] aquele nicho com hastes douradas que atravessara quase um século inteiro competindo com Emílie o ciclo repetitivo dos dias; aquele relógio de parede, o mais silencioso de todos os que conheci, era um dos objetos que mais fascinava Soraya. Ela permanecia horas diante dele, os seus olhos cravados no movimento pendular da haste dourada, no ponteiro de minutos, esperando o salto regular e também calado da flecha negra. Hoje fico pensando no tempo que ela dedicava a esse diálogo surdo com o tempo, indiferente às badaladas quando as duas flechas coincidiam [...] » (Hatoum, 24-25)



aussi une figure de la dualité entre le temps extérieur et le temps intérieur, car le personnage de Soraya, exclu du monde, trouve dans l'horloge une preuve de sa propre existence. Sa présence devant l'horloge est la seule garantie du passage du temps, puisqu'elle compose dans sa mémoire une séquence d'événements répétitifs. Ainsi, il est intéressant de remarquer le double effet de cette relation : Soraya et le temps représenté dans l'horloge se ratifient l'un à l'autre. La subjectivité accorde du sens aux mouvements de l'horloge, qui ont à leur tour une répercussion ontologique sur le personnage.

Outre l'horloge du salon, il y a d'autres représentations similaires dans le roman de Hatoum, ce qui est souvent la source d'un certain étrangeté. « Par distraction ou habitude, j'ai gardé la montre au poignet. Je n'aurais jamais imaginé que cette journée-là je la regarderais mille fois, souvent inutilement, parfois pour que le temps volât ou sautât de façon inattendue »<sup>90</sup>, dit la voix narratrice qui déclenche et conclut le récit. Le passage donne le ton de la structure narrative qui suivra, c'est-à-dire détachée de toute linéarité. Mais dans un sens plus large, le plus important à remarquer est le caractère imprécis de ce qu'indique la montre — mettant en évidence la déficience de ce mécanisme lorsqu'il s'agit de la perception du temps vécu. La montre devient accessoire et symbole d'une modalité parmi d'autres de la relation au temps. Dans un autre extrait, le texte crée une mise en scène qui exagère les simultanités. La description est ambivalente puisqu'elle peut à la fois être fidèle aux faits et relever d'une distorsion subjective (comme c'est le cas, d'ailleurs, dans l'ensemble du livre). Réelle ou inventée, la succession de coïncidences ne perd pas pour autant sa force symbolique :

---

<sup>90</sup> « Por distração ou hábito, deixei no pulso o relógio. Nunca imaginei que naquele dia iria consultá-lo mil vezes, muitas inutilmente, outras para que o tempo voasse ou desse um salto inesperado » (Hatoum, 12)

Voilà que tout s'est passé dans une précision incroyable ; je peux à peine affirmer s'il y a eu un intervalle entre les tintements de l'horloge de l'office et la sonnerie du téléphone. Les deux sons ont surgi en même temps, et ils semblaient venir de la même source sonore. La coïncidence de sons a duré quelques secondes ; le moment où le téléphone est devenu muet, l'enfant a tiré la tête de la poupée sur les tiges de l'horloge, en provoquant une séquence d'accords graves et désordonnés, comme les sons d'un piano désaccordé. Les deux tiges se choquaient toujours lorsque j'ai entendu le dernier tintement de la cloche de l'église. Alors j'ai couru pour répondre au téléphone, mais je n'ai rien entendu, sinon des bruits et des interférences.<sup>91</sup>

Les simultanés sont évidentes. L'horloge, le téléphone, la cloche, la tête de la poupée. Plusieurs actions convergent sur le même plan temporel, chacune d'entre elles selon un rythme différent, et cette confluence n'est confirmée que par la présence d'un observateur conscient. Les coïncidences de sons représentent en effet la coïncidence de plans temporels et de mouvements qui non seulement s'entrecroisent, mais qui se superposent et entrent en phase, créant une espèce d'unisson doté d'un poids important. Le passage provoque aussi la sensation de vertige, comme si les actions étaient accélérées et concentrées sur un même point. Ce passage est un bon exemple du carrefour de temporalités concentrées dans la matière. Chaque objet a un rythme, une durée et un poids sur le temps, créant une espèce de cacophonie composée de *bruits* et d'*interférences*. Même si l'on n'arrive peut-être pas à détacher chaque élément de cette union de sons et de rythmes, la représentation de cette confusion aide à comprendre que le temps n'est pas absolu, ni uniforme, ni avance à une vitesse constante.

---

<sup>91</sup> « Foi nesse instante que a coisa aconteceu com uma precisão incrível; mal posso afirmar se houve um intervalo de um átimo entre as pancadas do relógio da copa e o trinado do telefone. Os dois sons surgiram ao mesmo tempo, e pareciam pertencer à mesma fonte sonora. A coincidência de sons durou alguns segundos; no momento em que o telefone emudeceu, a criança arremessou a cabeça da boneca de encontro às hastas do relógio, provocando uma seqüência de acordes graves e desordenados, como os sons de um piano desafinado. As duas hastas ainda se chocavam quando ouvi a última pancada do sino da igreja. Só então corri para atender o telefone, mas nada escutei, senão ruídos e interferências. » (Hatoum, 12)

## *quatrième chapitre* **Temps aérien**

*„O Freunde, nicht diese Töne!  
Sondern laßt uns angenehmere  
anstimmen und freudenvollere“  
– Friedrich von Schiller<sup>92</sup>*

Il sera désormais question de ce qui échappe au toucher et à la vue. La réflexion s’inscrit dans une continuité, raison pour laquelle les sons de l’horloge, du téléphone et de la cloche de la fin du chapitre précédent arrivent jusqu’ici et fournissent le continuum de ce mouvement de pensée. On se penchera sur quelques figures et concepts liés à l’air, comme la mélodie, le silence, les échos et la chaleur.

### **Airs et silences**

Le temps participe à la matière, mais il n’est pas matière. Les objets peuvent en provoquer une distorsion, mais il n’a pas vraiment de forme. Si le temps est mouvement, il n’est toutefois pas possible de distinguer les étapes de son déplacement, ni sa vitesse, ni sa direction. Des représentations du temps permettent indirectement le rapprochement d’une compréhension, toujours partielle pourtant. Jusqu’ici, la réflexion s’est développée autour de figures liées à des choses plus au moins concrètes, minimalement palpables. Or, ce qui est dans l’air exige un travail sensoriel différent pour concilier la difficulté d’en saisir les éléments. Le vent touche le corps, mais la main ne touche pas le vent. On ne peut pas changer

---

<sup>92</sup> « Ô amis, pas de ces accents ! / Laissez-nous en entonner de plus agréables / et de plus joyeux ». Du poème *Ode an die Freude*, « Ode à la joie », chanté dans la 9<sup>e</sup> symphonie de Beethoven.

la position de ce qui est dans l'air comme quelqu'un qui déplace une horloge dans le salon. Ni fixer du regard une mélodie, comme on le fait avec une chute d'eau. Pourtant, les éléments dits aériens sont également incontestables. Quoiqu'ils ne s'appuient pas sur un référent matériel, ils résonnent dans l'esprit et restent dans la mémoire. Tel est le cas d'un air. « Air » compris comme mélodie :

Je suis sur le point de chanter un air que je connais. Avant de commencer, je me tends par anticipation vers l'ensemble du chant. Je commence. Ce que je chante se détache progressivement de mon anticipation pour rejoindre le passé. Ma mémoire se tend. Résultat : mes forces vives sont tendues entre la mémoire de ce que je viens de dire et l'attente de ce que je vais dire. Mais reste mon attention, trajectoire du futur vers le passé. Plus cela avance, avance, plus l'attente s'abrège et plus le souvenir s'allonge jusqu'à l'épuisement complet de l'attente. (Augustin, 414)

Saint Augustin utilise la mélodie pour montrer comment passé, présent et futur composent le même ensemble, toujours concentré dans le présent, qui se comporte comme une tension interne dans l'âme. La mélodie n'existe pas sans cette vibration établie par le passage du futur vers le passé. Les ondes de cette vibration tendent vers le passé, étant destinées à devenir souvenir, à prendre forme dans la mémoire. Plus tôt dans le texte, Saint Augustin argumente que pour mesurer un son quelconque il faut en connaître les extrémités, le début et la fin. Comme s'il parlait des deux pôles qui tiennent une corde assez tendue au point de permettre une vibration. Avant qu'un son ne finisse, il est impossible de le mesurer. Néanmoins on le sent, on le vit. Henri Bergson explore la notion de mélodie pour appuyer sa théorie de la durée pure, comme on peut lire à l'ouverture du troisième chapitre de *Durée et simultanéité* :

Une mélodie que nous écoutons les yeux fermés, en ne pensant qu'à elle, est tout près de coïncider avec ce temps qui est la fluidité même de notre vie intérieure ; mais elle a encore trop de qualités, trop de détermination, et il faudrait effacer d'abord la différence entre les sons, puis abolir les caractères distinctifs du son lui-même, n'en retenir que la continuation de ce qui précède dans ce qui suit et la transition ininterrompue, multiplicité sans divisibilité et succession sans séparation, pour

retrouver enfin le temps fondamental. Telle est la durée immédiatement perçue, sans laquelle nous n'aurions aucune idée du temps. (Bergson, 1922 : 35-36)

Donc, au-delà de la représentation du temps, pour Bergson une mélodie est le temps lui-même. D'après le philosophe français, sans la notion de mélodie, même au cas où elle serait inconsciente, il serait impossible de concevoir le temps. Peut-être même que le sentiment du temps en dépendrait. La pensée bergsonienne permet de croire que l'homme est habité par une mélodie interne constante qui, en tant que porteuse du temps, ratifie l'existence. Il n'est pas question de notes ni d'harmonie, mais d'une vibration qui fait face au silence absolu, qui le réfute. Le silence devient figure de l'annulation de la mélodie interne qui témoigne de l'action du temps, donc une tentative de réfuter le temps lui-même. Hatoum évoque ce lien : « [...] le geste lent et le regard perdu et décentré des gens cherchent le silence, et ce sont des façons de résister au temps, ou encore, d'être en dehors du temps »<sup>93</sup>. La compréhension du silence, à l'instar de la compréhension du temps, semble se faire indirectement, comme le souligne Saint Augustin : « Un silence aura duré aussi longtemps qu'un son émit par la voix. La pensée s'efforce de mesurer le temps que dure un silence comme s'il s'agissait d'une voix qui se faisait entendre » (Augustin, 413). Alors le silence absolu semble appartenir plus souvent au domaine de l'abstraction que celui de l'expérience. La quête du silence de l'âme, qui apaise la douleur, qui élimine le monde extérieur, semble indiquer l'entrée dans une zone où le temps n'est pas, où l'existence n'est plus. Dans l'extrait suivant, par exemple, même si le mot « silence » n'est pas mentionné, il est évoqué à travers la figure de la mort, en contraste notamment avec l'idée de la mélodie : « Pourquoi pas la mort tout simplement, et non cette

---

<sup>93</sup> « Afirmava que o gesto lento e o olhar perdido e descentrado das pessoas buscam o silêncio, e são formas de resistir ao tempo, ou melhor, de ser fora do tempo. » (Hatoum, 83)

musique plaintive du passé ? » (Rulfo, 2005 : 149)<sup>94</sup>. Enfin, le silence ne se laisse pas représenter directement, on doit l'induire.

Autant chez Rulfo que Hatoum, la surdité et le mutisme occupent une place importante par le biais de certains personnages clés. C'est une façon de représenter le silence et, par conséquent, faire un lien avec une autre modalité de rapport au temps. Dans *Relato*, Soraya Angela naît sourde-muette et ses limitations accentuent le caractère exclusif de son rapport au temps. Dans un passage mentionné plus haut, l'auteur met l'accent sur le « dialogue sourd » de Soraya avec le temps<sup>95</sup> ; dans un autre, le silence qui s'interpose entre les mondes intérieur et extérieur renforce la participation du toucher et de la vue comme moyens privilégiés par le personnage pour cautionner sa propre existence :

On dirait un regard fatigué d'un corps fustigé par la répétition, par le cercle fermé de monotonies : la chambre, les deux femmes, le fond de la maison, les deux enfants ; il lui restait le regard et les mouvements encore timides du corps ; le regard essayait de résister à cette monotonie, à la vie interrompue au milieu de la journée, parce qu'une nuit précoce l'enveloppait au début de l'après-midi lorsque la vie (le regard) s'enfermait entre quatre murs.<sup>96</sup>

Le texte rend explicite la dépendance du regard pour l'existence (« la vie (le regard) »), comme une solution au silence qui habite le personnage. L'intensification de la participation de la vue et du toucher dans les descriptions concernant les actions du personnage de Soraya rend plus forte l'idée de l'absence de son qui les accompagne. Soraya doit trouver des moyens

---

<sup>94</sup> « ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado? » (Rulfo, 2016 : 106)

<sup>95</sup> « Aujourd'hui je pense au temps qu'elle dédiait à ce dialogue sourd avec le temps, indifférente aux tintements lorsque les deux flèches coïncidaient [...] » ; en portugais : « Hoje fico pensando no tempo que ela dedicava a esse diálogo surdo com o tempo, indiferente às badaladas quando as duas flechas coincidiam [...] » (Hatoum, 24-25)

<sup>96</sup> « Parecia um olhar fatigado de um corpo fustigado pela repetição, pelo círculo fechado de monotonias: o quarto, as duas mulheres, os fundos da casa, as duas crianças; restava-lhe o olhar e os movimentos ainda acanhados do corpo; o olhar tentava resistir a essa monotonia, à vida interrompida no meio do dia, porque uma noite precoce a envolvia no início da tarde, quando a vida (o olhar) se encerrava entre quatro paredes. » (Hatoum, 108)

de contourner le silence pour se garantir une vie, pour pouvoir continuer à participer au passage du temps. Chez Rulfo, le personnage d'Abundio, celui qui *conduit* Juan Preciado au village de Comala, est également décrit comme sourd. Par contre, il ne s'agit pas de la même surdité, car elle est volontaire, donc elle n'est pas absolue. Abundio continue à se communiquer, à parler et à entendre, sauf que dans une autre forme d'existence, c'est-à-dire dans une autre modalité de temps. Ce personnage incarne un messager qui circule parmi des espaces et de temps différents :

Il emportait et nous apportait nos lettres. Il nous racontait comment allaient les choses de l'autre côté du monde, et sans doute devait-il leur dire, là-bas, ce qu'il en était de nous. C'était un grand discoureur. Puis ç'a été fini. Il n'a plus voulu parler. Il déclarait que ça n'avait aucun sens d'exprimer des choses qu'il n'entendait pas, qui ne lui disaient rien, auxquelles il ne trouvait plus aucun goût. (Rulfo, 2005 : 28)<sup>97</sup>

La surdité et le mutisme d'Abundio sont inconstants, le silence chez lui est partiel, mais il demeure le pivot qui fait le lien entre des personnages et des mondes différents, les mettant d'une façon figurative sur un même plan temporel, puisqu'il permet la communication. Dans *Pedro Páramo*, un autre extrait met en scène l'absence du son et suggère, par cet effet même, l'entrée dans une autre temporalité, celle des rêves : « J'entendais de temps à autre résonner quelques paroles, et la différence s'imposait : celles qui m'avaient jusqu'alors été adressées, ici, je l'ai alors compris, étaient dépourvues de toute sonorité, ne se faisaient pas entendre mais sentir, aussi muettes que les propos tenus en rêve » (Rulfo, 2005 : 72-73)<sup>98</sup>. L'allusion au domaine onirique indique une sphère où le temps et l'espace existent autrement. On lit la

---

<sup>97</sup> « Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros. Era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar. Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que nos les encontraba ningún sabor. » (Rulfo, 2016 : 18-19)

<sup>98</sup> « Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños. » (Rulfo, 2016 : 51)

difficulté de concevoir une telle zone, concevable pourtant dans le texte littéraire et dans l'esprit. De cet extrait, l'on comprend que le temps, tel que les paroles sans sonorité, doit surtout être senti, il est intrinsèque à l'âme, et l'on comprend aussi que sentiment est plus fort que l'expérience sensible. Le contraire d'une parole sans sonorité serait peut-être une parole qui ne finit jamais d'être prononcée, qui ne cesse de se déployer et qui se répète sans arrêt. Naturellement, les répétitions participent à la représentation du temps dans le texte littéraire.

### **Les répétitions**

Dans le deuxième chapitre de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson explique comment la répétition d'oscillations d'un pendule forme dans la conscience une espèce de mélodie : « [...] si enfin je conserve, joint à l'image de l'oscillation présente, le souvenir de l'oscillation qui la précédait, [...] je les apercevrai l'une dans l'autre, se pénétrant et s'organisant entre elles comme les notes d'une mélodie » (Bergson, 2013 : 128). C'est le moyen par lequel les instants du passé se confondent pour former un ensemble, de même que cet ensemble s'invite au présent, y pénètre, afin de composer une succession d'éléments qui sont liés, qui coexistent et qui sont perçus par la conscience humaine comme un ensemble d'informations doté d'une qualité exclusive qui le diffère.

Ce village est plein d'échos. Ils semblent avoir été reclus au creux des murs ou sous les pierres. Quand on marche, on a l'impression qu'ils vous emboîtent le pas. On entend des craquements. Des rires. Des rires très anciens, comme lassés de rire. Des voix usées d'avoir trop servi. On entend tout ça. Je crois qu'un jour viendra où ces bruits s'éteindront. (Rulfo, 2005 : 64)<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> « Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen. » (Rulfo, 2016 : 44)



Les voix s'entrechoquent dans la tête du personnage de Juan Preciado. Le texte de Rulfo invite à croire qu'elles sont des voix du passé envahissant le présent. Plus que ça, elles sont à la fois passé et présent, puisque passé réactualisé dans le présent. Il est intéressant de remarquer le décalage entre les pas et les sons des pas. Le texte donne l'impression que la réponse sonore du geste ne vient pas après, mais avant, comme s'il y avait un pli difforme sur le plan temporel, de sorte que le futur se dévoilerait avant le présent. Il convient de souligner également que malgré l'inversion, le geste et sa conséquence demeurent liés. Voici un autre exemple de ce décalage temporel : « En me laissant guider par le bruit de la rivière, je suis arrivé à la maison près du pont. J'ai voulu frapper, mais ç'a été inutile ; ma main s'est agitée dans le vide comme si le vent avait ouvert la porte » (Rulfo, 2005 : 17)<sup>100</sup>. Au premier abord, il faut noter que le son est le guide. D'un point de vue temporel, le son du fleuve commence dans le passé, il parcourt l'espace jusqu'au personnage, donc c'est un passé qui se manifeste dans le présent. Puisque ce son devient un guide, un jalon, il représente ainsi une position dans le futur. Autrement dit, il est déjà là où l'avenir potentiel devra s'installer. Le son du fleuve est une représentation encore plus complète parce qu'il suggère également un flux continu, une durée à laquelle le personnage tente de se synchroniser. Ensuite, lorsque le personnage se met devant la porte et qu'elle s'ouvre, la scène révèle en effet un décalage temporel. Ce qui n'est cependant pas très clair dans la version traduite en français à cause de la traduction d'un mot clé dans l'extrait. L'emploi du mot « vent » pour traduire ce qui apparaît dans l'original comme « *aire* », donc « air », n'est pas un choix sans conséquence. Parce qu'« air » laisse plus ouvert le champ de possibilités, tandis que l'usage du mot « vent » détermine déjà l'agent qui provoque l'action d'ouvrir la porte, atténuant l'effet

---

<sup>100</sup> « Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río. Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto. » (Rulfo, 2016 : 11)

d'asynchronisme entre les actions. Si l'on s'appuie sur la version originale, en espagnol, l'air entre la main et la porte fonctionne à la fois comme le symbole et la preuve du décalage temporel, puisqu'il s'interpose entre deux actions qui normalement devraient coïncider dans le temps et dans l'espace. Or, elles ne coïncident ni dans l'un ni dans l'autre. C'est-à-dire qu'il y a un léger déphasage entre le geste et son effet, entre l'acte et sa conséquence. Un déphasage qui n'est pourtant pas retard, mais anticipation. Bref, le texte original permet une multiplicité d'options pour expliquer la scène : soit la porte s'ouvre par l'action du vent ; soit par l'interférence d'un fantôme ; soit par la pensée ; soit par l'action de la main du personnage qui ouvre lui-même la porte, cela étant représenté avant même que l'action ne se concrétise.

Dès que l'on ouvre l'esprit à ce genre d'interprétation, le roman de Rulfo devient une panoplie de petites énigmes temporelles. La même action peut être observée à partir de plusieurs perspectives, au-delà de la linéarité entre l'avant, le maintenant et l'après. Les échos s'avèrent d'ailleurs une figure emblématique de cette ouverture. Ils déforment l'ordre conventionnel du temps et ils permettent de réfléchir aussi à la force de la répétition. Elle n'est pas juste une reprise du même : deux sons identiques répétés créent une séquence et se distinguent entre eux, ne serait-ce que par une question d'ordre. Il y a toujours destruction et recréation dans les répétitions. Elles sont nombreuses chez Rulfo et n'obéissent pas à une seule application. Il y a répétition de phrases, de mots et de syllabes. Chacune de ces trois modalités de répétition crée différents effets qui déforment le temps à leur manière. Par exemple, la phrase « Tant mieux pour toi » (« *Más te vale* ») termine un fragment pour ressurgir une dizaine de pages plus tard<sup>101</sup>, laissant croire que tout ce qui apparaît entre les

---

<sup>101</sup> Dans l'édition en espagnol utilisée pour l'étude, cette phrase apparaît pour la première fois à la page 26 et réapparaît à la page 35. Dans l'édition en français, les pages respectives sont la 38 et la 50.

deux occurrences de la même phrase est une digression, faisant un trou dans le tissu temporel.

Voici l'exemple d'une phrase répétée :

Il y avait des étoiles filantes. Elles tombaient du ciel comme s'il pleuvait de la lumière.  
« Regardez-moi un peu le bon temps que l'on se donne là-haut », a dit Terencio. [...] Il y avait des étoiles filantes. Les lumières de Comala se sont éteintes.  
Alors, le ciel a étendu son empire sur la terre obscure.  
Le père Rentería se retournait dans son lit sans pouvoir trouver le sommeil.  
(Rulfo, 2005 : 47)<sup>102</sup>

*Pedro Páramo* admet dans son ensemble une multiplicité d'interprétations simultanées, parfois contradictoires, mais qui ne s'éliminent pas l'une l'autre. La répétition de « Il y avait des étoiles filantes » indique dans un premier moment que ce phénomène s'est développé pendant toute la nuit, ce qui donne une forme de continuité aux scènes décrites — il convient de souligner que les scènes apparaissent dans deux fragments différents, mais consécutifs. Selon cette interprétation, la répétition contribue à la continuité, elle engendre un ensemble d'actions qui se développent dans les limites de la même période de temps, une période déterminée plutôt par une qualité que par une portion mesurable de temps (ce qui est pratiquement impossible dans *Pedro Páramo*). La deuxième façon d'interpréter cette répétition serait de considérer que les différentes actions décrites se passent simultanément, mais dans des lieux différents. Ces deux manières de comprendre ne posent pas beaucoup de problème, elles obéissent à la manière habituelle de penser le temps. Mais il y a une troisième

---

<sup>102</sup> « Había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera lloviznando lumbre.  
—Miren nomás —dije Terencio— el borlote que se traen allá arriba.

[...]

Había estrellas fugaces. Las luces en Comala se apagaron.  
Entonces el cielo se adueñó de la noche.  
El padre Rentería se revolcaba en su cama sin poder dormir. »  
(Rulfo, 2016 : 32-33)

alternative, laquelle représenterait ce que notre entendement n'atteint pas : et s'il s'agissait de deux faces du même instant qui se répète sur lui-même ?

La répétition du même mot provoque pareille impression. Comme dans « il n'y avait que de la fumée, encore de la fumée et toujours de la fumée » (Rulfo, 2005 : 37)<sup>103</sup>. La succession de sons identiques rend le rythme explicite — encore plus explicite dans la version originale par l'enchaînement du mot « *humo* ». Cela évoque une continuité, une progression dans le temps, mais aussi son contraire, c'est-à-dire un temps qui reste bloqué et n'avance plus. De surcroît, cette répétition a le pouvoir de modifier la nature du mot. Il n'a plus le même sens que s'il était seul. Il s'inscrit dans une chaîne qui se modifie et se renouvelle.

L'apparition consécutive d'un même mot dans le texte produit aussi l'effet d'une double vision sur la page, ou un effet miroir, sans compter l'effet auditif d'un rythme constant qui n'évolue guère. Finalement, la répétition s'assimile à la force symbolique d'un rituel, qui s'amorce lentement tel un rouage en train de sortir de l'inertie avant d'accélérer progressivement. Mais la répétition est une transgression qui fait violence à l'identité du mot. Elle s'avère l'envers du langage, la *desécriture* qui cherche à décomposer le signe pour, en dernière analyse, le réduire au signifiant. Sous cette action, le mot subit plusieurs transformations qui vont du changement de la forme à l'anéantissement de son sens, passant par la métamorphose de sa nature. Le mot répété, ne serait-ce qu'une fois, a un effet sur le sens et la forme de son précédent. Les lapidations successives le dépouillent de sens, le transforment en une agglutination de sons, ensuite dans un son indéchiffrable qui ne veut plus rien dire, allant jusqu'à la nature minimale du mot, à son essence, qui devient par la suite le potentiel d'une multiplicité de nouvelles significations possibles. Certes, la répétition fraye

---

<sup>103</sup> « no había más que humo y humo y humo. » (Rulfo, 2016 : 25)

de nouveaux chemins. Elle est en soi le mouvement qui change la perspective, puisqu'elle n'est pas un processus statique, elle suit un continuum. Même une répétition sur le même point crée une nouveauté, donne l'essor à une cadence et à une succession.

Outre les répétitions d'une même phrase et d'un même mot, il y a encore une autre catégorie de répétition : celle qui se passe à l'intérieur du mot. C'est le cas de la parole du bègue. Le handicap des capacités sensorielles révèle une autre manière d'appréhender le monde, la réalité perçue d'un autre angle. Tartamudo, un personnage bègue dans *Pedro Páramo*, répète certaines syllabes. Cela change le rythme des mots et, par ricochet, celui de la conversation. De plus, cette particularité de la parole déforme le flux du temps en permettant d'autres ouvertures et révélant de nouveaux sens possibles. Quand Tartamudo dit « — Dis-lui, quand il re-reviendra, que je viens de la pa-part de don Fulgor » (Rulfo, 2005 : 139)<sup>104</sup>, la deuxième partie de la phrase permet deux interprétations : la première, évidente, celle de que Tartamudo a été envoyé *de la part de* don Fulgor ; tandis que la deuxième, grotesque mais réelle, est celle de que Tartamudo vient de *manger* don Fulgor. Puisque « part » veut dire « *parte* » en espagnol, et « *paparte* » devient une forme du verbe « *papar* », qui signifie « manger » dans un niveau de langue familier : la partie « *vengo de paparte* » dans la version originale du roman pourrait se traduire littéralement en français par « je viens de te manger ». Il est intéressant de remarquer encore une fois l'allusion à l'idée de *manger le temps* (comme le cas de la photo « rongée » par le temps, tel que noté dans le chapitre précédent), comme si cela soulignait une manière de représenter le temps par le prisme de la subjectivité, en lui accordant une action qui est particulière à l'animal. Dans le cas du bègue, il fait le contraire de « manger » les mots ou les syllabes, il ne les

---

<sup>104</sup> « —Dile cucuando regrese, que vengo de paparte de don Fulgor. » (Rulfo, 2016 : 99)

avale pas, il les répète, il les dédouble, il a donc besoin de plus de temps que les autres pour exprimer la même chose, déformant le rapport entre le son et le temps, entre le sens et le temps. Une idée qui prend deux fois plus de temps pour être exprimée n'est plus la même idée et, en outre, donne l'impression d'un passage plus saccadé du temps, plus fragmenté et plus lent. Il ne faut pas ignorer que ce déficit de langage, comme quelque chose qui sort de l'ordinaire et qui ébranle la soi-disant normalité, soulève un effet d'humour. Le bègue peut provoquer le rire, et possiblement la scène de Tartamudo n'est pas le seul moment du texte où Rulfo ait placé certains éléments pour ou bien faire rire le lecteur, ou bien s'amuser à son profit<sup>105</sup>.

Le bègue révèle une fissure dans la fine couche du langage, qui agit comme une croûte mince et délicate responsable d'organiser le monde et de placer les choses plus ou moins dans le même niveau, c'est-à-dire le niveau de l'intelligible, de l'humain, du représentable et du reproductible. Cependant, la parole du bègue jaillit comme une éruption. Elle révèle l'autre face du monde au-delà de l'organisation stable établie par le langage. Cette autre face existe toujours, elle est tout le temps là, par contre elle est à la fois source de vie et source de destruction<sup>106</sup> — à l'instar de toute répétition, qui détruit un sens en même temps qu'elle en crée un autre ; ou comme une cellule qui se multiplie par le processus de la mitose, car à la fin de la division, il y a deux nouvelles cellules, mais la cellule originale n'existe plus. La

---

<sup>105</sup> En voici un autre exemple : « On les a seulement entendus humer le chocolat quand on le leur a servi » (Rulfo, 2005 : 143) ; en espagnol : « Sólo se les oyó sorber el chocolate cuando les trajeron en chocolate » (Rulfo, 2016 : 102). L'extrait semble aussi anodin qu'évident. Étant donné cependant le fort travail d'ellipse dans le roman, où chaque mot semble avoir sa fonction et sa raison d'être, la présence d'une phrase si banale soulève des suspensions. Normalement, il serait assez évident qu'on ne pourrait pas entendre les personnages boire le chocolat avant qu'il ne l'aient devant eux. Mais pas dans *Pedro Páramo*. Par cette phrase, en soulignant l'apparente évidence de la succession normale des actions, Rulfo nous indique qu'il faut toujours se méfier de l'ordre des choses tel qu'il est présenté, qu'il ne faut pas prendre l'enchaînement des faits pour acquis, parce qu'en vérité la dynamique de toutes les actions, des scènes, des phrases dans un dialogue, est malléable.

<sup>106</sup> Comme la dimension du monde dionysiaque tel qu'exploré par Nietzsche.

parole du bègue met à nu le côté arbitraire et fragile du langage, qui pourtant soutient la vie, permet la communication et la réflexion. Le langage est donc un système arbitraire de règles qui éloigne de la vérité, mais qui permet de donner un sens au monde. Le bègue s'interpose entre le chaos et l'ordre. Il subvertit le langage, déplaçant les plaques tectoniques, provoquant un tremblement qui continue à résonner. Et surtout, il change, déforme, déränge la perception linéaire du temps. La répétition de syllabes ou de mots au complet crée de nouveaux sons qui semblent des erreurs privées de sens, mais qui en fait engendrent de nouveaux sens et ouvrent les fenêtres de l'entendement.

### **Canicule et affects**

Si parfois les répétitions peuvent créer l'effet d'un temps qui n'avance pas, d'autres éléments du récit de Rulfo suggèrent une condition semblable où prédomine une espèce d'inertie portant à l'inaction. Dès le début de *Pedro Páramo*, l'arrivée de Juan Preciado se fait déjà dans une ambiance étouffante, lourde : « C'était pendant les jours caniculaires où souffle le vent d'août brûlant, corrompu par l'odeur putride des savonnières » (Rulfo, 2005 : 10)<sup>107</sup>. La caractérisation de l'espace évoque une espèce de fatigue et d'oppression qui ne semblent pas très propices à l'action, exigeant un rythme plus lent et de la patience.

On avait laissé là-haut le vent chaud et on s'enfonçait dans de la touffeur pure, sans un souffle d'air. Tout semblait être en attente d'on ne savait quoi.

« Il fait chaud, ici », ai-je fait.

— Oui, et ce n'est encore rien, m'a répondu l'autre. Ne vous agitez pas. Vous la sentirez encore plus, la chaleur, quand on arrivera à Comala. Là-bas, on est sur le brasier de la terre. Dans la gueule de l'enfer. Quand je vous aurais dit que la plupart

---

<sup>107</sup> « Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias. » (Rulfo, 2016 : 6)

de ceux qui y meurent, une fois arrivés dans le feu éternel, en reviennent pour prendre leur cape... (Rulfo, 2005 : 13)<sup>108</sup>

La chaleur excessive a pour effet la sensation désagréable d'un temps stagné. C'est la représentation du temps immobile, sans pour autant le renoncement de l'existence dans le temps. Le récit de la « descente » à Comala met en scène l'arrivée dans une zone où le temps sort d'un cadre restreint pour se déplier et se révéler dans toutes ses possibilités. La marche jusqu'aux marges de l'enfer représente aussi les limites de l'entendement, de la compréhension du temps, la frontière séparant du même magma original et destructeur que parfois trahit la parole du bègue.

Il faut souligner encore le recours à l'humour dans le passage. Le rire est parfois identifié à la face cachée du monde, et à ce qui ne relève pas du registre de la normalité. Ici, la blague de la « cape » fait le clin d'œil à cet autre monde, à une dimension temporelle incompréhensible par la raison, pourtant sensible dans la chair. Il y a un lien entre le rire, la chaleur, l'air et le temps en suspens. D'abord, l'acte de rire concerne les trois autres éléments : l'air chaud qui sort des poumons brise une cadence et provoque un son qui se prolonge naturellement. Mais ces quatre éléments se mélangent autrement aussi. Les figures aériennes (y compris celle des ondes qui se propagent dans l'air) portent en soi une espèce de victoire sur la matérialité. Le vol permet une autre liberté de mouvement et des acrobaties sentimentales qui procurent du plaisir.

---

<sup>108</sup> « Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo.

—Hace calor aquí —dije.

—Sí, y esto no es nada —me contestó el otro—. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando llegemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija. » (Rulfo, 2016 : 7-8)



“Je pensais à toi, Susana. Sur les vertes collines. Quand on jouait au cerf-volant, à la saison du vent. On entendait tout en bas la rumeur vive du village pendant qu’au-dessus de lui, en haut de la colline, la ficelle de chanvre emportée par le vent m’échappait. ‘Aide-moi, Susana.’ De douces mains se pressaient contre les miennes. ‘Lâche plus de ficelle.’

”Le vent nous faisait rire ; il liait nos regards, pendant que la ficelle, glissant entre nos doigts, lui courait après jusqu’à ce qu’elle casse avec un léger claquement, comme coupée par les ailes d’un oiseau. Et l’oiseau de papier, tout là-haut, tombait en voltigeant, entraînant sa queue de chiffon, puis disparaissait dans le vert de la terre. (Rulfo, 2005 : 22)<sup>109</sup>

La rêverie du personnage de Pedro Páramo — qui pourrait bien être un souvenir vrai, une illusion ou les deux — met les deux personnages dans une autre dimension ; ils partagent un autre temps, qui leur est exclusif, qui adopte les caractéristiques d’un sentiment puissant. Ils sont arrachés à la réalité des autres, emportés par la force des affects, qui ont le pouvoir de changer complètement la perception du temps. Le rire est intimement lié au plaisir évoqué dans cette mise en scène aérienne qui met le temps en suspens, tout comme les personnages. La scène, qui peut avoir duré longtemps, continue d’exister et d’étendre sa propre durée parce qu’elle est ravivée dans la mémoire. Le plaisir, la joie et l’amour manifestent le temps sous une autre couleur. Il n’est pas juste question de vitesse, le temps accéléré ou ralenti, mais de qualité. En un mot, les affects révèlent d’autres temps. Le temps de l’amour n’est pas plus vite que le temps de la douleur ; le temps de la faim n’est pas plus long que le temps de l’abondance. Ils sont différents, bien qu’il y ait des correspondances, des ressemblances. Si dans l’extrait ci-dessus les personnages de Pedro et Susana sont emballés dans une figuration

---

<sup>109</sup> « “Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana.’ Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo.’

”El aire nos hacía reír ; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra. » (Rulfo, 2016 : 14-15)

qui suggère un temps hyper élastique, sans limites, une pareille impression ressort d'un contexte qui ne suscite aucune joie, au contraire : « Il l'aimait. [...] Il l'a tellement aimée qu'il a passé le reste de ses jours avachi dans un fauteuil à regarder le chemin par lequel on l'avait menée au cimetière. Il ne s'intéressait plus à rien. [...] Mais les années ont passées et il était toujours là, vivant, pareil à un épouvantail dressé devant les terres de la Media Luna » (Rulfo, 2005 : 119-121)<sup>110</sup>. L'extrait évoque l'immobilisme propre à la résignation, la difficulté d'action. Le temps est devenu corvée. Dans un autre moment, le récit reprend la même scène, en ajoutant quelques éléments :

Pedro Páramo était assis dans un vieux fauteuil près de la porte d'entrée de la Media Luna alors que la dernière ombre de la nuit allait s'effacer. Il était seul depuis environ trois heures. Il ne dormait pas. Il ne savait plus ce qu'étaient le sommeil et le temps. « Nous, les vieux, nous dormons peu, presque jamais. Parfois, c'est à peine si nous sommeillons, mais sans cesser de penser. C'est tout ce qu'il me reste à faire. » Puis il a ajouté à haute voix : « Ça ne va plus tarder, maintenant. Ça ne va plus tarder. » (Rulfo, 2005 : 174-175)<sup>111</sup>

L'attente de Pedro Páramo se travestit en chagrin. On est au bord de la représentation de l'annulation du temps et par conséquent d'un espace impossible, car vidé d'existence. Le fil qui maintient la minime cadence et ainsi repousse l'anéantissement, c'est l'espérance. La ressemblance entre le temps de la joie et le temps de l'attente dépourvue de toute perspective de réalisation s'explique peut-être parce que les deux situations se rejoignent autour du

---

<sup>110</sup> « Él la quería. [...] Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. [...] Pero pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna. » (Rulfo, 2016 : 85-86)

<sup>111</sup> « Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna, poco antes de que se fuera la última sombra de la noche. Estaba solo, quizá desde hacía tres horas. No dormía. Se había olvidado del sueño y del tiempo: “Los viejos dormimos poco, casi nunca. A veces apenas si dormitamos; pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que me queda por hacer.” Después añadió en voz alta : “No tarda ya. No tarda.” » (Rulfo, 2016 : 125)

sentiment de plaisir. Ce rapport est expliqué par Bergson, qui indique aussi la composante temporelle liée au plaisir :

Ce qui fait de l'espérance un plaisir si intense, c'est que l'avenir, dont nous disposons à notre gré, nous apparaît en même temps sous une multitude de formes, également souriantes, également possibles. Même si la plus désirée d'entre elles se réalise, il faudra faire le sacrifice des autres, et nous aurons beaucoup perdu. L'idée de l'avenir, grosse d'une infinité de possibles, est donc plus féconde que l'avenir lui-même, et c'est pourquoi l'on trouve plus de charme à l'espérance qu'à la possession, au rêve qu'à la réalité. (Bergson, 2013 : 59)

Ce n'est pas forcément un plaisir candide, ce qui est évident dans l'image du personnage de Pedro Páramo avachi en attendant le retour impossible de sa bien-aimée. Mais il peut exister un plaisir dans la tristesse quand il y a aussi l'espoir, capable d'étirer le temps. C'est un temps qui n'est pas habité par des faits, il ne subsiste que dans la subjectivité, appuyé surtout sur la composante affective qui insiste en alimenter l'espoir.

### **Ça sent la fin**

Les odeurs, des éléments évidemment liés à l'air, s'avèrent incontournables dans la représentation du temps. Leur force est incontestable. Elles enchantent, elles écœurent, elles étourdissent. Par l'odorat, le corps se projette plus loin dans l'espace, et l'esprit, plus loin dans le temps. L'odeur est prédiction : de la nourriture qui arrive, du désir qui se réveille, de la proximité de la pluie (dans le temps) ou de la mer (dans l'espace). Et elle est aussi écho du passé : l'indice de la présence antérieure de quelqu'un dans une salle, de la chair qui a perdu la vie, de la maison qui a brûlé. L'odeur devient la marque d'un territoire et éventuellement d'une transformation : « Fulgor Sedano a senti l'odeur de la terre et a mis le nez dehors pour

voir la pluie déflorer les sillons. Ses petits yeux s'en sont réjouis » (Rulfo, 2005 : 93)<sup>112</sup>. Dans *Relato*, Hatoum explore la puissance des odeurs qui parfois deviennent des porteurs d'information : « L'atmosphère en dehors de la maison était imprégnée d'un arôme fort qui m'a tout de suite fait reconnaître la couleur, la texture, la forme et la saveur des fruits qu'on arrachait des arbres autour du patio de l'autre maison »<sup>113</sup>. De plus, l'odorat est intimement lié à la mémoire de lieux et d'expériences connus autrefois. Tout un chacun a déjà expérimenté la sensation d'être arraché à un autre moment dans le temps par un parfum qui conduit involontairement ailleurs, comme si un chemin inespéré venait de s'ouvrir : « 'Juste les figes de mon enfance m'étourdissaient autant'. L'arôme des figes était le bout de fil de la pelote d'histoires racontées par ma mère »<sup>114</sup>. Alors, Hatoum non seulement décrit la force des odeurs, mais il les utilise dans le récit comme des pivots permettant le pont entre différentes temporalités. En plus, l'auteur brésilien met en évidence la puissance de l'odorat pour déformer le temps. Si d'un côté, une odeur particulière offre le fil de la mémoire pour remonter le passé, d'un autre côté elle a la magnifique capacité de concilier unité et multiplicité, d'assembler une infinité de temps dans un même point :

Nous sommes entrés et lorsque nous avons allumé la lumière, je me suis souvenu de l'atmosphère calme des après-midis de samedi : la luminosité embuée qui embrassait d'énormes cubes de cristal et les mêmes objets (des tissus, des éventails, des flacons de parfum) ordonnés sur les rangés : une ambiance qui te fait penser aux fragments d'images qui surgissent et se dispersent presque en même temps, dans un après-midi défait en morceaux, ou dans un seul après-midi qui était tous les après-midis de l'enfance.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> « Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos. Sus ojos pequeños se alegraron » (Rulfo, 2016 : 66)

<sup>113</sup> « A atmosfera da casa estava impregnada de um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio da outra casa. » (Hatoum, 10)

<sup>114</sup> « 'Só os figos da minha infância me deixavam estonteada desse jeito.' O aroma dos figos era a ponta de um novelo de histórias narradas por minha mãe. » (Hatoum, 89)

<sup>115</sup> « Entramos, e, ao acender a luz, lembrei-me da atmosfera quieta das tardes dos sábados: a luminosidade embaçada envolvendo os enormes cubos de cristal e os mesmos objetos (tecidos, leques, frascos de perfume) arrumados nas prateleiras: um ambiente que te faz recordar fragmentos de imagens que surgem e se dissipam

La force du texte littéraire est celle de hausser le sujet à l'expérience d'une réalité déployée dans toute la splendeur de ses possibilités, souvent cachées derrière l'uniformisation simpliste de la logique linéaire du temps. Ce dernier extrait de *Relato* est l'une des représentations les plus puissantes du livre, car elle exprime et résume l'idée selon laquelle tous les temps sont concentrés dans l'individu, accessibles par l'ouverture des sens, de l'esprit et de l'imagination. La multiplicité temporelle révélée dans le littéraire est comprise parce qu'elle existe dans l'âme. Parfois, il ne faut que la bonne clé pour la sentir.

---

quase ao mesmo tempo, numa tarde desfeita em pedaços, ou numa única tarde que era todas as tardes da infância. » (Hatoum, 115)

## Conclusion

La réflexion à propos de la représentation du temps se confond avec l'un des éléments qui ont été explorés ici : c'est un chemin qui se dédouble chaque fois qu'une décision est prise. Certes, derrière chaque figure explorée il y a un large éventail de plusieurs autres qui mériteraient l'attention également. La réflexion doit continuer, elle doit avancer pour demeurer vivante et ne pas stagner. Ce mémoire, dans cette forme achevée en apparence, pourrait lui-même devenir l'objet de sa propre analyse qu'il essaie de mettre en lumière. Car il représente l'étape d'une pensée, le portrait d'une réflexion qui continue, en plus d'être soumis à la multiplicité des interprétations, perspectives et opinions que chaque lecteur pourra éventuellement projeter.

Il serait évidemment impossible d'affirmer que ces pages concentrent l'ensemble de la richesse figurative trouvée dans les romans *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, et *Relato de un cierto Oriente*, de Milton Hatoum. Rien n'égale la lecture d'un lecteur attentif, intéressé et ouvert d'esprit. Ce que la lecture de ces romans apprend, c'est que la pensée peut aller beaucoup plus loin qu'on ne le croit, et que le temps est une question cruciale qui ne se limitera jamais à des conclusions prouvables essentiellement par la raison. Le temps est sans doute la question la plus importante à laquelle on doit se dévouer. Parce qu'il participe à tout. Chaque action, chaque sentiment, chaque conscience. Parce qu'il est intrinsèque à la condition humaine. Ce mémoire ne prétend pas être un discours direct à propos de la nature du temps, cela est l'apanage des philosophes, mais il veut surtout se pencher sur la puissance du texte littéraire pour révéler des idées apparemment intangibles. Le littéraire a le pouvoir

de rendre visible, de rendre possible, de transgresser les préceptes sur lesquels lui-même s'appuie. Basé sur une succession de codes de langage et sur des représentations, le texte littéraire crée des réalités dans l'esprit. Autrement dit, il révèle des capacités de pensée inattendues. Le dessein de cette réflexion est celui d'ancrer la pensée sur le rôle crucial des représentations dans l'expérience, dans l'esprit et dans ce qui échappe aux frontières intellectuelles que l'on connaît. Ensuite, l'analyse de certaines figures cruciales présentes dans *Pedro Páramo* et *Relato de um certo Oriente* pourrait susciter des réflexions sur le temps tel qu'on le conçoit, mais le principal jalon menait à la réflexion sur les modalités de représentation de cet élément qui est aussi fondamental qu'insaisissable. Il est impossible d'attraper le temps, d'en déterminer les couleurs, les contours, les mouvements. Tout rapport direct au temps est partiel. En revanche, le texte littéraire permet une voie, une brèche pour que l'on puisse le concevoir et le sentir autrement.

## Bibliographie

*La Bible*. trad. André Chouraqui. Desclée de Brouwer, 1989.

*The Anchor Bible - Genesis*. New York : Doubleday & Company, Inc., 1964.

ALBUQUERQUE, Lindalva Alves de. *Um relato oscilante – a Amazônia de Milton Hatoum em Relato de um certo Oriente*. Mémoire de maîtrise. Brasília. Instituto de Letras. Universidade de Brasília, 2010.

ARISTOTE. *De l'âme*. trad. J. Tricot. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1959.

\_\_\_\_\_. *La Physique*. trad. A Stevens. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1999.

AUGUSTIN, Saint. *Les Aveux*. trad. Frédéric Boyer. Paris : P.O.L éditeurs, 2013.

BARTHÉLEMY-MADAULE, Madeleine. *Bergson*. Paris : Seuil, 1967

BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité* [1922]. Edition électronique réalisée par l'Université du Québec à Chicoutimi et consultée sur : [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/duree\\_simultaneite/duree\\_et\\_simultaneite.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/duree_simultaneite/duree_et_simultaneite.pdf)

\_\_\_\_\_. *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889]. Paris : Flammarion, 2013.

\_\_\_\_\_. *L'intuition philosophique* [1911]. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.

\_\_\_\_\_. *Matière et mémoire* [1896]. Paris : Flammarion, 2012.

BIRMAN, Daniela. “Canibalismo literário: exotismo e orientalismo sob a ótica de Milton Hatoum”. *ALEA*, Vol. 10, no. 2, Julho-Dezembro 2008, pp. 243-255.

BORGES, Jorge Luis, *Fictions* [1944]. trad. P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois. Gallimard, 1965.

\_\_\_\_\_. *Obras completas (1923 - 1972)*. Buenos Aires : Emecé Editores, 1974.

CÁRDENAS, Alba Sovietina Estrada. “El mito lunar prehispánico en las lunas y medias lunas de *Pedro Páramo*”. *Mitologías hoy*. No. 4. Invierno 2011, pp. 56-64.



- DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- FARES, Gustavo. “*Pedro Páramo* de Juan Rulfo y la nueva física”. *Cuadernos del CILHA*. Año 10, no. 11, 2009, pp. 10-22.
- FIORETTI, Lorena. “El *contra-héroe bartheano* en el *archivo rulfiano* : Une lectura de la memoria y el olvido”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 47. Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- FRANCISCO, Denis Leandro. *A ficção em ruínas: Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. Mémoire de maîtrise. Belo Horizonte, Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- FUENTES, Carlos. “Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo”. *Revista Iberoamericana*. Vol. 47, no. 116-117. Julio-Diciembre 1981.
- GÓMEZ LÓPEZ, Loreto. *El silencio como estrategia en la obra de Juan Rulfo*. España : Universidad de Granada, 2013.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente* [1989]. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.
- KANT, Immanuel. *Critique de la raison pure* [1787]. trad. Alain Renaut. Paris : Flammarion, 2006.
- KARIC, Pol Popovic. “El momento inicial de *Pedro Páramo*”. *Contexto*. Vol. 15, no. 17, 2011, pp. 15-33.
- LAVAUD, Laurent. *L’image*. Paris : Flammarion, 1999.
- MARTÍNEZ, Cristina Bartolomé. “El largo camino de Juan Preciado hacia el Mictlán”. *Mitologías hoy*. No. 4. Invierno 2011, pp. 65-73.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. « Rencontres des imaginaires littéraires brésilien et canadien : errances et quêtes identitaires chez Jacques Poulin et Milton Hatoum ». *Interfaces Brasil/Canadá*. Rio Grande, no. 7, 2007.
- NARANJO, Asesor Jose Orlando Melo. “¿Qué permiten clasificar a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, como un modelo para armar?”. Monographie. Universidad Autónoma e Independiente de México. 2015.
- OLIVEIRA, Paulo Ferraz de Camargo. “As representações temporais na obra de Juan Rulfo”. Mémoire de maîtrise. São Paulo. Département d’Histoire de la Faculté de Philosophie, lettres et sciences humaines de l’Universidade de São Paulo, 2011.
- PASCAL, Blaise. *De l’esprit géométrique*. Version numérique consultée sur : <http://paralleles-editions.com/lorraine/esprit.pdf>

PESSOA, Fernando. *Le Gardeur de troupeaux*. trad. Armand Guibert. Paris : Gallimard, 1960.

PEDROSO, Bernadet Korzun. “Reflexões sobre o Fantástico em *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”. *Travessias* (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), Vol. 3, no. 2, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado”. *Luso-Brazilian Review*. Vol. 41, no. 1, 2004, pp. 121-138.

PIMENTEL, Daiane Carneiro. “Imagem-palavra: a iconicidade da escrita em ‘Relato de um certo Oriente’, de Milton Hatoum”. *Anuário Literário*. Florianópolis. Vol. 21, no. 1, 2016, pp. 58-69.

QUIROGA, Rodrigo Quian. *Borges y la memoria*. Buenos Aires : Sudamericana, 2011.

RIQUIER, Camille (dir.). *Bergson*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2012.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo* [1955]. Ciudad de México : Editorial RM & Fundación Juan Rulfo, 2016.

\_\_\_\_\_. *Pedro Páramo* [1955]. trad. Gabriel Iaculli. Éditions Gallimard, 2005.

SEO, Yoon Bong. “El espacio y el tiempo en la obra de Juan Rulfo: un lugar para pensar”. *Espetáculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2004.

SPINOZA, Baruch. *Éthique* [1677]. trad. Charles Appuhn. Paris : Garnier-Frères, 1965.

\_\_\_\_\_. *Traité théologico-politique* [1670]. trad. Charles Appuhn. Paris : Garnier-Frères, 1965.

TELAROLLI, Sylvia. “Memória e identidade nos romances de Milton Hatoum”. *Revista FIKR*, v.2, pp. 16-34, 2010.

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. “Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum”. *Mémoire de maîtrise*. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto. 2007.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. *Le problème du temps*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1995.