

MARIO VARGAS LLOSA OU LA MISE EN NARRATION DE LA QUÊTE DE SOI

Roxana Anca TROFIN*

Le récit romanesque des Temps modernes, né avec *Don Quichotte* et élevé au statut de genre littéraire avec le roman français du XIX^e-ième siècle, n'a pas cessé de se transformer, d'évoluer. Au XX^e-ième siècle pourtant, le récit réaliste semble se dissoudre de plus en plus, toucher à sa fin. Les catégories narratives instaurées par le roman réaliste, comme la chronologie du récit, la spatialité, la catégorie du personnage et du narrateur, l'unité signifiante du récit, tombent en désuétude. Jugées incapables de rendre compte de la position moderne de l'homme aux prises avec un univers souvent incohérent et écrasant, elles sont bannies du champ de la narration moderne.

L'image que le roman du XIX^e-ième siècle donnait du monde était cohérente et unitaire, quelle que fût la composante qui en était privilégiée : position de l'homme dans la société, épanchements de la subjectivité, manière d'appréhender le temps, intervention de l'irrationnel dans les comportements humains, etc. Avec l'époque moderne cette image que le roman donne du monde et, en dernière analyse de l'homme, semble de moins en moins satisfaisante. Le roman se plaît à déconstruire systématiquement, à dynamiter de l'intérieur les catégories narratives : plus d'unité de l'histoire, suspension de l'écoulement temporel, éclatement de la voix narrative, effacement des instances du personnage et du narrateur. Dans un univers ressenti comme illogique, ahurissant et pervers, le discours romanesque essaie de rendre compte des mutations fondamentales ontologiques et épistémiques, en s'éloignant toujours davantage du modèle "classique" imposé par le roman réaliste.

Si dans l'ordre littéraire traditionnel le sens de l'œuvre était déjà détenu par l'écrivain, s'il précédait la mise en discours et il n'était que pro-féré, avec le roman moderne, le sens semble se construire dans et par le discours. «L'art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il était langage, c'est-à-dire transparence, circulation sans dépôt, concours idéal d'un Esprit

universel, et d'un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité » [2 : 10], écrivait Barthes. À l'époque moderne l'écriture a perdu son innocence, elle a cessé de véhiculer simplement la signification pré-existante, elle la médiatise. Le choix de la forme littéraire devient signifiant en soi.

Mais si l'identité du monde et du langage éclate, la narration y gagne en spécificité, ainsi que le montrait J. Leenhardt [4 : 20], car les écritures se multiplient, le récit perd sa linéarité, la machine narrative se détraque; le personnage n'est plus monolithique, il se dédouble, il est à la recherche de soi.

Ces mutations de la forme narrative (éclatement du récit, transformations de la temporalité, dissolution du personnage) traduisent les changements du réel immédiat mais en même temps imposent un savoir différent et le légitiment. En suivant la disposition générale de la modernité à définir les conditions d'un discours dans un discours sur ces conditions, le récit re-présente le monde de la réalité et en fixe la pragmatique. Il a ainsi un double rôle, car il instaure le monde fictionnel et impose à travers le langage et les mécanismes de la dé-construction narrative, des «règles pragmatiques qui constituent le lieu social» [6 : 40]. Ou en d'autres termes, il instaure à la fois le jeu de la fiction et les règles du jeu de la fiction mais aussi les règles du jeu social.

Dans ce contexte littéraire moderne, dominé par la dé-construction narrative, le roman vargas llosien propose au lecteur un retour aux catégories classiques de la narration sans pour autant cesser d'intégrer et de refondre dans un moule nouveau les acquis de la modernité. Vargas Llosa construit un univers complexe et cohérent, dérivé ontologiquement de la réalité immédiate, mais avec une existence propre. Ce monde est dominé le plus souvent, tout comme le monde réel par l'absurde, la non-valeur et l'injustice. Le personnage y vit toutes les angoisses, les frustrations et les échecs de l'homme moderne. Le héros vargas llosien se construit dans l'action, il n'est jamais

* *Chargée de cours, Département des langues modernes, Université «Polytechnique», Bucarest.*

présenté ou décrit par le narrateur. Pour créer ces personnages complexes, en permanente quête d'identité, sans que le narrateur intervienne d'une façon ou d'une autre dans le récit, l'écrivain recourt essentiellement à deux catégories narratives: la temporalité et la voix.

La fiction réaliste est par excellence mimésis, c'est à dire représentation ou plutôt imitation d'actions et d'événements imaginaires. C'était bien en ce sens qu'Aristote parlait de la créativité du langage en la rattachant à la créativité du poète qui devait être «plutôt artisan d'histoires que de vers», parce que la nouveauté devait se manifester non pas au niveau verbal mais au niveau de l'invention et de l'agencement de l'histoire. Et la mimésis devait être une mimésis de l'action de «l'homme agissant, vivant, heureux ou malheureux» [1 : 44]. Mais cette imitation n'est possible qu'à travers le langage.

La fiction romanesque naît par le langage, ce «véhicule de mimésis» selon Genette. Mais le langage n'est pas innocent car, on sait bien depuis Benveniste, que tout processus d'énonciation implique la subjectivité de l'énonciateur, présuppose un énonciataire, crée une référence et se produit dans le temps. Benveniste définissait l'énonciation comme la «mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation» [3 : chap. 5], comme un «acte d'appropriation de la langue», et montrait que l'énoncé nous donne des renseignements sur l'instance énonciative.

Que se passe-t-il alors dans le cadre de la fiction ? Sur quelle instance avons-nous des informations ? Qui, et de quelle manière, assume l'énonciation ? Qui parle donc dans le roman et, dans notre cas, dans les romans de Vargas Llosa ? Comment se construit le personnage à travers le discours ? Afin de répondre à ces questions je m'arrêterai au roman *Conversation à La Cathédrale*. Une première distinction à faire, avant d'entrer dans l'analyse est celle entre auteur ~ narrateur ~ personnage. Elle s'impose d'autant plus que certains personnages de Vargas Llosa, parmi lesquels Santiago Zavala, personnage principal du roman, ont emprunté beaucoup de traits à l'auteur lui-même. L'auteur, dans cette perspective, est celui qui, tout en créant le roman, délègue la parole au narrateur pour mener le récit. Il est l'instance d'écriture et rarement instance de discours. Il est lui-même un rôle fictif, fût-il directement assumé par l'auteur. L'énonciation narrative est donc le lieu de rencontre d'une instance qui produit la fiction mais n'apparaît pas dans le discours fictionnel proprement dit, c'est-à-dire l'auteur, et des instances décelables au niveau discursif. Cette émergence simultanée de plusieurs locuteurs dans le discours constitue l'essence de l'énonciation polyphonique. *Conversation à La*

Cathédrale actualise précisément un type de mise en discours où, suivant la répartition énonciative opérée par Ducrot, l'on peut distinguer trois couches superposées:

1. l'auteur réel qui invente l'histoire mais n'appartient pas au récit lui-même = le sujet parlant, selon Bally, qui n'entre pas dans le sens de l'énoncé ;
2. le narrateur (celui qui parle dans le texte) = le sujet communicant, le locuteur (l'être qui fait savoir) ;
3. la focalisation (le centre de perspective, celui qui voit) = le sujet modal, l'énonciateur.

C'est cette multiplication énonciative qui permet à l'écrivain de présenter le personnage depuis plusieurs perspectives à la fois. Le héros est à la fois désigné par le narrateur (vu en quelque sorte de l'extérieur) et apparaît comme un être déchiré, s'interrogeant, essayant désespérément de comprendre ses actions, de trouver le sens de sa vie. «*Ce qui l'angoissait c'était d'avoir des doutes, Aida, de ne pouvoir être sûr, Jacobo. Agnosticisme petit-bourgeois Zavalita, idéalisme dissimulé Zavalita. (...) Le monde ne changerait jamais Zavalita. Pour agir il faut croire en quelque chose, disait Aida et croire en Dieu Ça n'avait aidé à rien changer, et Jacobo : plutôt croire au marxisme qui pouvait changer les choses Zavalita. (...) Il pense : tu pensais que non Zavalita. (...) Tu n'as pas pu. Zavalita, pense-t-il. Il pense : tu étais, tu es, tu seras, tu mourras petit bourgeois. Le biberon, le collège, la famille, le quartier furent-ils plus forts ? pense-t-il. Tu allais à la messe, tu te confessais et tu communiais le premier vendredi du mois, tu priais et c'était déjà un mensonge, je ne crois pas.*» [6 : 100-101]

Chez Vargas Llosa le style indirect libre incorpore le dialogue que le personnage a avec lui-même, et tout en gardant la troisième personne pour désigner le personnage il intègre la deuxième personne qui appartient aussi au personnage :

«*Il pense : Qu'est-ce que j'ai aujourd'hui.....Il a le menton enfoncé dans la poitrine et les yeux à demi fermés, on dirait qu'il surveille son ventre : ça alors Zavalita, tu t'assois et voilà tout ce gonflement sous ta veste.* » [6 : 11]

Rien que ces fragments pris presque au hasard et on peut voir comment le changement discursif relève d'un glissement de focalisation et au-delà de ces procédés formels, d'une approche différente du personnage. La première phrase est en discours direct, ensuite on passe à l'indirect libre mais un indirect dialogique. L'énonciation qui appartient au narrateur, s'épaissit, capte la voix du personnage et ensuite les voix dédoublées du personnage je - tu.

La conscience que le personnage a de son altérité se traduit ainsi au niveau discursif par l'éclatement de

l'instance énonciative. La quête du sens de l'existence suppose pour le héros Vargas Llosien comme pour beaucoup de héros modernes une quête d'identité.

L'incipit du roman situe le lecteur *in media res*, le narrateur parle de Santiago, personnage central, donné comme connu :

«*Depuis la porte de la Crónica Santiago regarde l'avenue de Tacna sans amour : des automobiles, des édifices pâles et dépareillés, des squelettes d'enseignes lumineuses flottant dans la brume, la grisaille du midi.* » [6 : 9]

Et tout d'un coup surgit une question en style direct libre : «*Foutu Pérou, mais depuis quand* » qui appartient évidemment au personnage et qui, du point de vue thématique constituera la toile de fond du roman. La phrase suivante, en style indirect libre, marque la superposition de la voix du personnage à celle de narrateur : «*Il était pareil au Pérou Zavalita, foutu depuis un certain temps. Depuis quand pense-t-il?* » [6 : 9]

Dès la première page on assiste à un passage permanent d'une voix et d'un point de vue à l'autre ou à des superpositions. C'est tantôt le narrateur qui présente les choses objectivement, sans les commenter, tantôt le personnage qui se pose des questions et dont la voix est entendue à travers l'énonciation du narrateur. Cette hésitation continue entre la voix et le regard du narrateur et ceux du personnage permet de décrire le monde extérieur du personnage ainsi que toutes ses interrogations, ses fantasmes et ses rêves. Elle caractérise le personnage par une présentation objective, où le narrateur tend à s'effacer et offre également une perspective intérieure sur le personnage. La polyphonie a trait également à une vision cinématographique, car en présentant dans un même discours plusieurs voix : celle du narrateur, celle du personnage, celle d'un autre personnage qui raconte, on offre au lecteur une perspective multiple.

Souvent le changement de voix n'est pas repérable au niveau superficiel du texte mais seulement au niveau profond, thématique. Dans le deuxième chapitre, apparemment c'est Ambrosio qui récupère par le récit la jeunesse de Cayo Bermúdez. Mais la narration est assumée tantôt par Ambrosio, tantôt par le narrateur (qui présente des épisodes dont Ambrosio ne pouvait pas avoir connaissance) sans que ce passage soit marqué lexicalement ou grammaticalement.

Une autre caractéristique de la prose de Vargas Llosa est la non-concordance entre la personne grammaticale et le référent. Le "je" ne renvoie pas toujours à celui qui parle, au locuteur, le "tu" à l'allocutaire et le "il" au délocuteur. Le "tu" et le "il" ou "elle" ont souvent pour référent le locuteur même. Ambrosio dit à Santiago en

parlant de lui-même : «*Il n'avait jamais travaillé à temps fixe avec eux, don* » Le «*don* » récupère le récit et le transforme en discours direct.

Le personnage est en permanente quête d'identité et de sens dans la vie, il se "recherche", il est en train de s'observer et de se juger. Ce dédoublement d'une seule voix : celle du personnage en "je" et "tu" produit un effet dramatique, théâtral à l'intérieur du personnage. C'est dans la mesure où ses propres interrogations se croisent, qu'on arrive à le connaître; il se montre ainsi dans son processus même de création; il se construit sous les yeux du lecteur, à travers ce jeu de questions qui souvent restent sans réponse, d'injonctions, de reproches, de sentences qui ont toujours le verbe à la deuxième personne. Le personnage se construit presque dans le discours, il n'est raconté ni par le narrateur ni par lui-même.

Le personnage dédoublé regarde et se regarde, il devient à la fois objet et sujet. Un procédé ayant trait à la catégorie de la voix et à celle du mode, de la focalisation est la nomination multiple d'un référent unique.

Chaque personnage a une image partielle des autres. À chaque portrait partiel d'un personnage correspond un nom différent. Le tout se compose comme dans le cinéma par un jeu de plusieurs images présentées simultanément. Mais des images qui sont diverses quant à leurs sources, des images prises depuis des angles et à des moments différents. Les portraits restent parfois incomplets, avec des zones d'ombre, car il y a des personnages qui savent plus sur les autres que le narrateur lui-même, mais ils ne dévoilent pas tout. Ambrosio connaît le mieux don Fermín, car c'est à lui que celui-ci se confesse.

Le dialogue a aussi la qualité de relativiser le point de vue. Le personnage n'est présenté ni par un auteur omniscient ni seulement par lui-même ce qui induirait l'unicité de la perspective. Il raconte et "se raconte", tandis que son interlocuteur est toujours en train de le juger.

À la vision d'un Fermín canaille, méprisable, avancée par Santiago, vient s'opposer celle du père adorant son fils, proposée par Ambrosio.

À un Ambrosio magnanime, dans sa propre conception, s'oppose l'image d'un Ambrosio pitoyable tel qu'il est vu par Queta.

Il n'y a pas de bons et de méchants comme il n'y a pas de perdants et de gagnants. Les rôles sont tout le temps interchangeables.

Le narrateur ne juge jamais ses personnages, il ne fait pas de commentaires et il ne prend jamais parti pour les uns ou les autres, ce qui offre une certaine autonomie au personnage; le lecteur a le sentiment que

celui-ci se libère du pouvoir du narrateur. Le détachement se produit au niveau de l'action, mais il n'est pas total au niveau verbal. Le style indirect libre et donc la troisième personne sont signes de polyphonie et nous montrent un narrateur attaché au monde de sa fiction et à ses personnages. La temporalité, tout comme l'action et les paradigmes représentés par chaque personnage, est récupérée grâce au discours.

La contiguïté discursive représente souvent une diachronie diégétique.

Le monde de *Conversation à La Cathédrale* est un monde gouverné par des antivaleurs comme la violence, la trahison, le mensonge, la corruption, le vice. Il n'y a pas d'issue possible pour les personnages de Vargas Llosa, ils ne peuvent pas échapper au dérisoire et à l'échec. Dans une société gouvernée par des lois aveugles où les principales institutions : la famille, l'école, l'État perdent leurs fonctions intégratrices et protectrices, l'individu est annihilé en tant qu'être libre. Il perd ses attributs essentiels et parfois il est éliminé même physiquement.

Les vraies valeurs : l'amour, l'amitié, le bonheur ne peuvent pas être préservées. Les individus échouent sur tous les plans : naturel, social ou culturel. Zavalita aurait pu trouver le bonheur dans la littérature, comme lui suggère Carlitos, mais il s'enfoncé ainsi que son ami dans le journalisme. Socialement ils ont une position dépourvue de toute importance; quant à leur vie d'hommes, Carlitos est au bord de la folie et de la mort et Santiago n'a même pas le désir de devenir père et d'assurer ainsi la continuation de son espèce.

Ambrosio perd sa femme, il perd aussi sa fille car il ne sait plus rien d'elle, il devient errant dans un monde écrasant, il n'a plus qu'à attendre sa mort.

Dans ce monde absurde, la parole pourrait jouer un rôle rédempteur, purificateur, car c'est grâce à la parole prononcée ou seulement imaginée, au dialogue ou au soliloque que les personnages réussissent à comprendre leur vie, le rôle qu'on leur a assigné et celui des autres. Mais la parole est elle aussi brisée et n'atteint pas son but. Les interférences discursives sont non seulement des indices d'un changement diégétique et des perturbateurs de temporalité, mais témoignent au niveau ultime de signification, d'une impossibilité d'enchaînement logique de la parole. Elles relèvent à ce même niveau signifiant d'une ironie amère, présente déjà dans le titre du roman.

Conversation implique un échange d'information, échange soumis à des lois précises, qui, telles qu'elles ont été formulées par Grice, codifient la quantité, la qualité, la relation et la modalité. Or toutes ces lois sont enfreintes à l'intérieur du roman. L'information reçue par les deux interlocuteurs est presque nulle :

Santiago ne réussit pas à apprendre si son père avait été ou non impliqué dans le meurtre, Ambrosio reste lui aussi à la fin, au même niveau de savoir qu'au début de la conversation. Tout le roman se construit précisément sur la transgression des trois autres lois : celle de qualité, ne pas dire ce que l'on croit faux ou dire des choses gratuitement; la maxime de relation : la contribution des locuteurs ne doit pas être hors propos et celle de modalité : l'échange doit être clair et net.

D'autre part, *Cathédrale* qui renvoie normalement au sacré comme premier référent devient le symbole d'un monde damné. Elle n'est plus un endroit d'élévation et de purification mais d'engouffrement. Elle devient le symbole d'un monde négatif, d'un anti-monde.

Le seul salut possible reste dans la littérature qui a le pouvoir d'exorciser le mal.

Une autre catégorie narrative fondamentale dans la construction de l'univers fictionnel vargas llosien et dans la création du personnage, est la temporalité, avec ses deux paliers : le temps du récit racontant et le temps du récit raconté.

Les romans vargas llosiens se définissent par un éclatement diégétique. L'histoire n'y est jamais présentée comme un tout dès le début. Elle surgit généralement dans le récit, protéiforme, sans aucun repère temporel et sans ancrage manifeste avec le récit racontant. Le récit racontant se construit en fait, au fur et à mesure que les histoires avancent, par la juxtaposition ou l'enchaînement de celles-ci.

Aussi, les anachronies temporelles n'apparaissent-elles plus entre récit et histoire, au moins dans un premier temps, mais entre les histoires elles-mêmes. Car le narrateur nous présente d'emblée plusieurs histoires, apparemment indépendantes, prises à des moments différents et qui s'ordonnent petit à petit les unes par rapport aux autres.

L'une des caractéristiques des romans de Vargas Llosa c'est que la compréhension de son univers fictif se fait toujours dans un double sens : d'une part en suivant le rythme normal de lecture, qui va de page en page, en accumulant des informations, mais d'autre part, en revenant avec chaque nouvel élément en arrière et en restructurant le sens par l'insertion de l'information nouvelle dans l'ensemble.

Le temps du récit se construit petit à petit, et non pas dans le sens de temps de lecture, tel qu'il était envisagé par Genette, mais dans le sens de sa manifestation dans le roman. Il devient évident à la fin du roman et c'est seulement à ce moment-là que l'on peut repérer le temps du raconter et l'articuler au temps raconté.

Il y a ainsi une double vectorialité temporelle et sémantique.

La même histoire est présentée à des moments différents de sa réalisation sans que le narrateur

explicite les relations de cause à effet ou de moyen à but, ou tout simplement l'écoulement du temps. La logique de l'insertion de l'histoire dans le récit ne répond pas aux exigences temporelles du récit classique où le temps passé est récupéré par les analepses, et le futur anticipé par des amorces. Le récit est tout simplement décentré, "déchronologisé". On a ainsi accès, d'emblée, au présent, au passé et au futur du personnage, par des coupes horizontales que le narrateur opère dans sa vie, des coupes qui ne comprennent pas la temporalité située autour de ces moments. Il ne s'agit pas d'une saisie globale du temps, réalisée par le personnage, d'un temps psychologique, embrassant dans la conscience du personnage les trois moments en un seul instant, mais du temps diégétique "réel", le temps de l'histoire et de l'action.

Certes ce découpage temporel est le signe de l'omniscience du narrateur, qui ne fait pas le chemin en même temps que le personnage, mais qui prend la liberté d'organiser à sa guise la matière de son récit. Intervention contrastant avec le désir de Vargas Llosa de faire disparaître le narrateur du récit, ou du moins de le rendre presque invisible. Et nonobstant la présence du narrateur reste repérable à trois niveaux : au niveau de l'énonciation, de l'agencement diégétique et de la structuration du temps.

Il s'agit en fait d'une liberté que le narrateur assume, non pas en vue de fermer le récit, mais au contraire, afin de lui donner plus de profondeur et de le rapprocher par là de la réalité. La simultanéité pourrait se laisser décoder comme un "effet de réel", car elle confère au récit la consistance, la densité de la vie elle-même.

Le parcours du personnage n'apparaît plus comme imposé par le narrateur, mais plutôt comme enregistré et raconté par celui-ci. Les héros acquièrent par là une certaine liberté. Le narrateur se constitue en simple témoin de leur trajectoire, sans y intervenir directement et sans l'expliquer, la justifier.

Ainsi la simultanéité diégétique, tout en marquant l'omniscience du narrateur, est signe de l'affranchissement de l'histoire par rapport au pouvoir auctorial.

Elle est également créatrice de tension dans le récit et instaure deux logiques différentes : celle du personnage et celle du récit, qui temporellement vont en sens contraire.

D'une part le personnage évolue selon une chronologie normale et un déterminisme qui va de la cause à l'effet, d'autre part il n'acquiert sa véritable identité que grâce à un récit régressif. Dans le roman *La Maison verte*, le narrateur présente d'emblée cinq histoires apparemment différentes, centrées sur des personnages ayant des noms distincts. Deux de ces histoires, celle

de Bonifacia et de Lituma et celle de La Sauvage et des Indomptables, ne sont en fait qu'une seule et même histoire circulaire, qui avance et recule en même temps. Cette technique de présenter la même histoire par un récit normal et par un récit régressif, permet au narrateur d'amplifier la diégèse et de relativiser la perspective sur les personnages. Lituma de l'histoire A est tout à fait différent de celui de l'histoire E. Dans la forêt il était le soldat consciencieux, «*un brave type*», un peu rude mais correct; à Piura il est fripon, fainéant, canaille. Bonifacia, l'innocente, soumise, timide devient prostituée. Les histoires se contaminent et s'enrichissent réciproquement et une certaine tension s'instaure. Les personnages deviennent de plus en plus complexes et l'action se diversifie, s'accroît. La simultanéité temporelle du récit racontant se manifeste ainsi comme créatrice des figures de l'identité. A chaque niveau temporel il correspond une facette distincte du personnage. Les rôles des personnages, leurs positions deviennent relatifs. Les limites s'effacent et les valeurs tenues pour stables deviennent floues. Les blancs et les chrétiens ne sont pas forcément les meilleurs; le monde "barbare" indien est moins primitif parfois que celui des seigneurs; les bons ne sont pas tout à fait bons et les méchants pas tout à fait méchants.

Bonifacia par exemple qui apparaissait au début comme un patient auquel le destin aveugle imposait la trajectoire, s'avère être un patient consentant, qui prend plaisir dans l'acceptation de ce qu'on lui impose. Elle libère les indiennes, vit avec Josefino, se prostitue, et tout en gardant la conscience du mal, elle ne parvient pas à s'empêcher d'y prendre plaisir. D'une part elle se sent coupable, d'autre part une force intérieure la pousse à agir de la sorte. Lituma devient d'agent (tel qu'il était dans la Mangachería et puis dans la forêt vierge), victime (car il n'avait pas tué

Seminario) et puis patient consentant, en acceptant la situation de Bonifacia.

Fushía, qui voulait passer pour une victime s'avère être son propre destructeur.

Anselmo devient d'agent actif, puisqu'il influençait la vie de tous les autres, un patient du destin.

Néanmoins ces changements ne tiennent pas à la transformation radicale du personnage, mais à la modification de la perception que le lecteur a sur le personnage. Les personnages tournent en rond sur leur propre destin, ils sont pris dans un tourbillon qui ne les fait pas trop avancer du début à la fin.

La circularité temporelle du récit racontant correspond au mouvement continu de la vie, tel qu'il apparaît dans le récit raconté. Les histoires surgissent en cercles, se croisent, jusqu'à se superposer, à se confondre dans la grande histoire du roman qui recouvre la cohérence et la linéarité à la fin de l'œuvre.

Les héros de Vargas Llosa sont tous en proie à un déterminisme social, racial, familial qu'ils ne réussissent pas à dépasser, malgré tous leurs efforts. Souvent à la fin de leur vie ils se retrouvent au même point qu'au départ. Leur trajectoire est circulaire.

La trajectoire des personnages devient une suite d'événements qui échappent à leur volonté, qu'ils sont incapables de maîtriser et qui se succèdent en cascade. Le héros est victime de son destin, qu'il ne parvient pas à changer et qu'il ne peut qu'accepter. Le temps du personnage est ainsi le temps des événements, et beaucoup moins le temps psychologique, de la perception qu'il a de ces événements. Le temps n'a pas de pouvoir rédempteur, il perd d'une certaine manière même sa valeur car il n'est qu'une suite de moments qui s'avèrent être vides, il n'entraîne pas de modification fondamentale dans l'univers du

personnage. Le héros est soumis au temps, mais il n'est pas affecté par celui-ci, bien qu'il le voudrait. Le temps du personnage, qui se construit comme succession de moments, ou plutôt d'événements est un temps circulaire, uniforme qui ne produit pas d'évolution. C'est pourquoi il reste extérieur au personnage, il l'écrase. Le héros ne peut pas intérioriser le temps.

La construction narrative permet à l'écrivain de présenter un héros aux prises avec lui-même plus qu'avec les autres ou avec la société. Le personnage vargas llosien incarne la difficulté de l'homme moderne d'assumer son altérité, le drame du héros qui ne pouvant pas concilier les différents «moi» est amené à faire un choix frustrant et destructeur.

RÉFÉRENCES

1. ARISTOTE *Poétique*, Paris, Librairie Hachette et C-ie, 1875
2. BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, 1953
3. BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Éd. Gallimard, coll. Tel, 1974
4. LEENHARDT, J. *Lecture politique du roman*, Paris, les Éditions de Minuit, 1973
5. VARGAS LLOSA, M. *Conversation à La Cathédrale*, traduit de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé, Paris, Gallimard, 1973
6. LYOTARD, J.F. *La condition postmoderne*, Paris, les Éditions de Minuit, 1979