

Cécile Brochard
Université de Nantes

**D'Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez
à Yasmina Khadra et Rachid Mimouni :
la faillite de l'autorité
dans les romans du dictateur algériens et hispano-américains
contemporains**

Introduction

L'autorité est une notion inhérente à la dictature. La dictature, en effet, est un régime autoritaire dans lequel le chef du parti unique exerce une autorité absolue qui ne tolère pas la contestation : toute divergence est pourchassée, toute opposition au régime sanctionnée. Une seule vérité, une seule parole, un seul parti, un seul chef : tel est le credo de la dictature. Le dictateur se veut maître de chacune des existences sur lesquelles il exerce un contrôle total et se rêve omniscient, omniprésent, omnipotent. Comment la littérature s'empare-t-elle d'une telle figure ? Tout un courant romanesque du continent latino-américain s'intéresse depuis le XIX^e siècle à la figure du dictateur, notamment à partir de l'époque romantique : *El matadero* de l'écrivain argentin Esteban Echeverría et *Amalia* de José Mármol forment l'origine de la *novela del dictador* en peignant la société et la situation politique sous la dictature de Juan Manuel de Rosas ; à la suite d'un voyage au Mexique, l'Espagnol Valle-Inclán écrit *Tirano Banderas* ; Martín Luis Guzmán analyse la crise politique mexicaine dans *La sombra del caudillo* ; *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias peint la dictature guatémaltèque d'Estrada Cabrera, sans pour autant nommer directement le dictateur et *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez ou encore *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa montrent l'actualité de la *novela del dictador* dans la littérature hispano-américaine¹. Parmi les romans de la dictature les plus célèbres figure la triade publiée en 1974-1975 et composée de *El recurso del método* du Cubain Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* du Paraguayen Augusto Roa Bastos et *El otoño del patriarca* du Colombien Gabriel García Márquez.

À l'instar de l'espace latino-américain déchiré par une multitude de *caudillos* et *caciques*, l'Afrique est victime de dictatures à répétition, notamment après les indépendances ; aussi le roman de la dictature y est-il particulièrement vivace. *La Vie et demie* et *L'État honteux* de Sony Labou Tansi, *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes, *Monnè, outrages et défis* et *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma, *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, *Toiles d'araignées* d'Ibrahima Ly, ainsi

¹ Pour un aperçu de l'amplitude de la « *novela del dictador* » hispano-américaine, voir Paul Verdevoye (dir.), « *Caudillos* », « *caciques* » et *dictateurs dans le roman hispano-américain*, Paris, Éditions hispaniques, 1978 ; Julio Calviño Iglesias, *La Novela del dictador en Hispanoamerica*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.

que le versant anglophone *Season of Anomy* de Wole Soyinka et *A Man of the People* de Chinua Achebe participent pleinement de cette littérature romanesque critique à l'égard de la dictature, tout comme, pour le versant algérien, *Une peine à vivre* de Rachid Mimouni, publié en 1991 et *La dernière nuit du Raïs* de Yasmina Khadra, publié en 2015, roman à la première personne retraçant les dernières heures de Mouammar Kadhafi. À travers les portraits de ces dictateurs, les romanciers se livrent à une satire des régimes militaires et politiques pratiquant massacres et exactions.

Ainsi les romans sur la dictature offrent-ils une vision critique de cet état de fait puisque l'autoritarisme du chef est dénoncé, et les romanciers sont bien souvent des auteurs engagés contre la dictature. S'ils s'inscrivent bien dans cette lignée satirique, *El recurso del método*, *Yo el Supremo*, *El otoño del patriarca*, *Une peine à vivre* ainsi que *La dernière nuit du Raïs* occupent cependant une place quelque peu à part au sein des romans de la dictature en choisissant de percevoir le phénomène de l'autorité depuis l'intérieur : le point de vue adopté est celui de l'autorité elle-même. Par le truchement de l'écriture personnelle prêtée au personnage du dictateur, l'exercice du pouvoir dictatorial se trouve ainsi perçu et décrit depuis celui qui en incarne la plus haute instance. Le lecteur peut alors s'interroger sur un tel choix d'écriture : pourquoi donner la parole aux dictateurs ? Est-ce simplement un moyen pour dénoncer la folie autoritaire en la dépeignant au plus près ? Faut-il y lire une tentative d'explication, de justification ? La capacité du roman à instaurer un regard critique sur le dictateur se maintient-elle efficacement dès lors que la subjectivité de ce dernier prend le dessus ? Le choix des romanciers invite ainsi à reconsidérer l'autorité du dictateur : celui-ci, derrière les apparences d'un exercice de l'autorité sans partage ni contestation, ne serait-il finalement qu'une marionnette manipulée par d'autres puissances, un personnage fantoche au destin régi par la seule instance qui, finalement, détient le véritable exercice de l'autorité sans partage ni contestation, à savoir l'auteur ?

L'exercice sans partage du pouvoir, objet de la contestation

L'accès du dictateur au pouvoir constitue déjà en lui-même une critique du personnage dans la mesure où c'est bien souvent par la violence et donc en toute illégitimité que le dictateur s'empare du gouvernement, soit qu'il exerce lui-même cette violence, soit qu'il en tire profit. Le roman de Mimouni se révèle à cet égard particulièrement éclairant. À la moitié du roman, le futur Maréchalissime accompagné de ses hommes exécute les membres du gouvernement et emprisonne l'ancien dictateur, appelé l'ex-Maréchalissime. Le roman évite néanmoins tout récit du carnage : entre les dernières paroles de l'ancien dictateur clôturant un chapitre et la fin du massacre ouvrant le chapitre suivant, le romancier fait le choix de l'ellipse. Mais ce choix d'une construction narrative sur le mode de l'avant/après, loin d'être un euphémisme, est plus volontiers une litote. Le tragique n'est pas atténué, tant s'en faut, et l'ellipse confère à la scène la puissance d'une hypotypose : le nouveau dictateur « du[t] patauger dans le sang pour fuir le labyrinthe encombré de têtes tranchées. Parvenu sur le perron, [il] vi[t] que les alentours étaient jonchées de cadavres »². L'image du perron ensanglanté, ainsi que celles du labyrinthe et des têtes tranchées, motifs aux forts échos mythologiques, investissent brièvement la scène d'une certaine puissance tragique, à la manière d'un

² Rachid Mimouni, *Une peine à vivre*, Paris, Stock, 1991, p. 134.

régicide shakespearien.

En dépit du parallèle, la potentielle noblesse du crime dans *Une peine à vivre* perd toute substance en même temps que la barbarie ignoble, au sens premier du terme, prend toute son ampleur : le tableau macabre bascule en effet brutalement dans l'humour noir, le Maréchalissime, à la fois personnage principal et narrateur, expliquant comment les cadavres enterrés dans le jardin du palais s'avèrent être « un bon fertilisant pour les végétaux »³. La chute dans la trivialité anéantit la potentialité héroïque contenue dans le tyrannicide littéraire : à l'inverse d'Hamlet ou de Lorenzaccio, le Maréchalissime anéantissant l'ancien gouvernement tyrannique apparaît ni plus ni moins comme une brute épaisse et grossière. En ruinant ainsi tout sublime attaché à la chute d'un régime tyrannique, Mimouni se détache de la tragédie shakespearienne ou du drame romantique et interdit par là-même la noblesse de l'acte. Même parée de la digne appellation « Redressement révolutionnaire »⁴, la cruauté du dictateur ne sert pas une noble cause et se borne à une vile et sauvage ascension.

L'autorité usurpée du dictateur se manifeste également par la possession exclusive du pouvoir : la pluralité est l'ennemie de la dictature. Toute décision est celle du dictateur, qu'elle soit d'ordre politique, économique ou social. La centralisation du pouvoir devient extrême dès lors que le dictateur élimine les médiations entre son autorité et le peuple. Le patriarche de García Márquez l'affirme : « *solo [es] el gobierno, y nadie entorpec[e] ni de palabra ni de obra los recursos de su voluntad* »⁵ ; il dicte les ordres qui seront suivis à la lettre par ses subalternes. Le patriarche ne nomme plus de ministres et fait assassiner ses généraux, restant seul homme à la tête du gouvernement. Le Suprême ne ressent lui non plus « *ninguna necesidad de un contrapoder intermedio entre Nación/Jefe Supremo* » puisque « *[c]uanto más divide [su] poder, más lo debilitar[á]* »⁶. À une organisation politique pyramidale se substitue alors un système binaire dans lequel l'autorité est dévolue à un seul. Qu'il s'agisse des homologues historiques de ces dictateurs de fiction (Kadhafi, Francia) ou de la constellation des dictateurs historiques ayant inspiré les romanciers⁷, les dictateurs des romans conservent leur pouvoir en supprimant toute opposition au régime.

Les romans montrent bien le fonctionnement d'un tel système répressif dans lequel les citoyens sont surveillés. L'obsession de la surveillance des individus s'incarne d'ailleurs littéralement dans le narrateur d'*Une peine à vivre*, dans la mesure où le futur dictateur est nommé chef de la Sécurité d'État et, une fois devenu

³ *Ibid.*, p. 134.

⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁵ Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, Barcelona, Debolsillo, 2007, p. 43. Traduction : « il [est] à lui seul le gouvernement et personne ne perturb[e] par des paroles ou par des actes sa volonté », *L'Automne du patriarche*, trad. Claude Couffon, Paris, Grasset, 1977, p. 44.

⁶ Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, éd. Milagros Ezquerro, Madrid, Cátedra, 2007, p. 503. Traduction : « Inutile d'avoir un contre-pouvoir intermédiaire entre la Nation et le Chef suprême [...] [car p]lus [il] divise [son] pouvoir, plus [il] l'affaiblit », *Moi, le Suprême*, trad. Antoine Berman, Paris, Belfond, 1977, p. 348-349.

⁷ Sur cette question du traitement de l'Histoire dans la fiction, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage à paraître, *Mémoires du mal. Les romans de la dictature africains, caribéens et hispano-américains contemporains*, en particulier la troisième partie intitulée « Transcrire l'expérience du réel. La mise en fiction de l'Histoire ». Pour un examen détaillé de cette question, on pourra également se reporter à notre thèse, « Fictions du pouvoir et pouvoir de la fiction : les romans du dictateur à la première personne », Thèse de Doctorat de Littérature générale et comparée, sous la direction d'Alain-Michel Boyer, Université de Nantes, 2012, première partie, troisième chapitre, « Histoire ou fiction ? », p. 103-135.

Maréchalissime, en sait plus « sur [la] prime enfance [de ses subalternes] [...] que leur propre mère ». Le dictateur de Mimouni « [s]e permettai[t] [même] parfois des visites inopinées à travers le pays sans [s]e faire accompagner par aucun d'eux »⁸ afin de contrôler par lui-même et si besoin sanctionner. Tout se passe parfois comme si le dictateur se révélait omniscient : le Suprême est « *[c]omo quien sabe todo lo que se ha de saber y más* »⁹.

Dans la lignée des romans engagés contre la dictature, notre corpus expose les tortures et les crimes commis à l'instigation des autocrates afin de conserver un pouvoir sans partage, la force se substituant ainsi à l'autorité véritable, légitime, dont les tyrans ne peuvent jouir. Le récit de Patiño sur les prisonniers de la colonie pénitentiaire, « *los mudos del Tevegó* »¹⁰, donne la mesure de la barbarie du régime : « *[s]i hay gente allá lejos no se sabe si es gente o piedra* »¹¹. Animalisés, réifiés, les prisonniers politiques sont l'effrayante preuve de la folie des dictateurs.

Ces crimes sont masqués par l'imagerie nationaliste du Père de la nation, bienfaiteur sévère mais juste, propagande patriarcale destinée à légitimer l'autoritarisme le plus liberticide. Dans cette perspective, le culte du chef s'associe à la folle démesure des tyrans, parfois convaincus de leur potentiel démiurgique ou mythique : *La Dernière nuit du Raïs* s'ouvre sur l'*hybris* du personnage de Mouammar Kadhafi, « l'enfant béni du clan des Ghous, celui qui restituerait à la tribu des Kadhaga ses épopées oubliées et son lustre d'antan », « le frère Guide, le visionnaire infallible né d'un miracle, que l'on croyait farfelu et qui demeure debout comme un phare au milieu d'une mer démontée, balayant de son bras lumineux et les ténèbres traîtresses et l'écume des vagues en furie »¹². Par sa propre démesure, le Raïs de Yasmina Khadra, parangon de la mégalomanie tyrannique, va jusqu'à se comparer au Christ martyr et au prophète à l'approche de sa propre fin¹³. S'auto-divinisant, il devient aveugle et sourd face à l'insurrection qui s'apprête à le renverser :

Je sortirai du chaos plus fort que jamais, tel le phénix renaissant de ses cendres.
Ma voix portera plus loin que les fusées balistiques ; je ferai taire les orages rien qu'en tapant du doigt sur le pupitre de ma tribune.

Je suis Mouammar Kadhafi, la mythologie faite homme. S'il y a moins d'étoiles ce soir dans le ciel de Syrte et que ma lune paraît aussi mince qu'une rognure d'ongle, c'est pour que je demeure la seule constellation qui compte.¹⁴

Ainsi ces romans reconnaissent-ils l'omniprésence, l'omniscience et l'omnipotence du chef dans une perspective critique et éminemment satirique. Toutefois, l'écriture à la première personne interdit une perception univoque du personnage, et c'est en cela qu'ils forment une constellation romanesque à part au sein des romans de la dictature : marionnettiste en apparence, le dictateur ne serait-il qu'une marionnette ?

⁸ Rachid Mimouni, *Une peine à vivre*, op. cit., p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 39. Traduction : « celui qui sait tout ce qu'il faut savoir, et même un peu plus », *Moi, le Suprême*, op. cit., p. 127.

¹⁰ *Ibid.*, p. 108. Traduction : « les muets du Tevegó », *Moi, le Suprême*, op. cit., p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 109. Traduction : « [s]'il y a des êtres là-bas, impossible de savoir si ce sont des hommes ou des pierres », *Moi, le Suprême*, op. cit., p. 22.

¹² Yasmina Khadra, *La Dernière nuit du Raïs*, Paris, Julliard, 2015, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 202-205.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

Une autorité fissurée

Certes maître absolu de la nation, le dictateur n'en est pas moins un pantin manipulé par des puissances qu'il ne peut contrôler : loin d'être une instance abstraite à l'instar du *Señor Presidente* d'Asturias, le dictateur de notre corpus reste un homme, avec toutes les faiblesses inhérentes à sa condition mortelle. Contingence essentielle à laquelle est soumis le dictateur : le temps. La dégradation physique des dictateurs dans la fiction signifie symboliquement la dégénérescence du régime autoritaire puisque l'autorité politique a pour représentation symbolique la force du personnage : sur la scène historique, le dictateur doit « métamorphoser le corps en décomposition de la nation en corps solide et lui redonner vie et vigueur grâce à la puissance de son propre corps physique »¹⁵. Le motif de la sempiternelle odeur de tabac dans le roman de Mimouni offre à cet égard une lecture symbolique particulièrement explicite. La récurrence de cet élément attire l'attention du lecteur sur la nécessité de dépasser le caractère anecdotique de la remarque : si le Maréchalissime ne se départit jamais de l'odeur du tabac, au-delà sans doute d'un rappel de son origine modeste, c'est que symboliquement il porte en lui une semblable nocivité. La noirceur du tabac collée à la peau du « je » signale la corruption du personnage : son caractère ineffable souligne à quel point la malignité est consubstantielle au dictateur. À cet égard le tabac pourrait fonctionner comme métaphore d'un pouvoir qui nuit tout autant au dictateur qu'à son entourage, dans une progressive et insidieuse descente vers la mort.

Par ailleurs, les romanciers font le choix de personnages vieillissants, présentés au crépuscule de leur pouvoir, guettés par la mort, choix éminemment signifiant au regard de l'idéologie dictatoriale. C'est bien le cas du Raïs de Yasmina Khadra, parqué, traqué et finalement mis à mort à la fin du roman. De la même manière, le narrateur de *El otoño del patriarca*, lucide sur son propre déclin, affirme que « [e]ra difícil admitir que aquel anciano irreparable fuera el único saldo de un hombre cuyo poder había sido tan grande »¹⁶. Goutte, paralysie des membres, perte de mémoire, surdité, incontinence ou encore impuissance : les dictateurs de la fiction, saisis dans les aspects les plus concrets de la décrépitude, deviennent des personnages faibles, isolés d'un monde sur lequel ils ne semblent plus en mesure d'exercer leur autorité défaillante. Les dernières années du Premier Magistrat de Carpentier, exilé à Paris, en sont bien la preuve. Finalement, l'exercice de l'autorité suprême se perd dans la peinture des trivialités de la vie quotidienne : à la déchéance du corps s'ajoute le portrait grotesque des dictateurs.

La fissure de l'autorité se poursuit alors *via* une inversion carnavalesque tout à fait subversive¹⁷. À la force et au prestige autoritaires se substitue le grotesque triste de vieillards « *con unas pantuflas de desahuciado y los espejuelos de una sola pata amarrada con hilo de coser* »¹⁸, « *con el uniforme de aparato que se habían puesto al*

¹⁵ Eugène Enriquez, *De la horde à l'État. Essai de psychanalyse du lien social* (1983), Paris, Gallimard, 2003, p. 452.

¹⁶ Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, *op. cit.*, p. 102. Traduction : « il était difficile d'admettre que ce vieillard irréparable fût le résidu d'un homme dont le pouvoir avait été si grand », *L'Automne du patriarche*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁷ Voir Cécile Brochard, « Dictature et chaos dans le roman du dictateur hispano-américain », revue *Trans-*, n° 6 « Écriture et chaos », 2008. URL : <http://trans.revues.org/256> [consulté le 24 mars 2016].

¹⁸ Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, *op. cit.*, p. 283. Traduction : « avec [des] pantoufles de malade condamné et [des] lunettes à une seule branche rafistolée avec du fil à coudre », *L'Automne du patriarche*, *op. cit.*, p. 300-301.

revés sobre la piyama »¹⁹. Il est frappant de constater l'usage de cette esthétique carnavalesque, et plus particulièrement du bas matériel grossier, dans les romans du dictateur à la première personne. En effet, les détails scatologiques et sexuels n'épargnent ni le Suprême ni, surtout, le Maréchalissime, le Premier Magistrat et le patriarche. Plusieurs allusions sont par exemple faites aux coliques du dictateur du Paraguay dont « *[los] intestinos colgantes [...] se orean al aire a semejanza de los jardines de Babilonia* »²⁰. La métaphore aérienne inattendue des jardins de Babylone est loin de masquer la trivialité des intestins gonflés d'air, détail dégradant, néanmoins sans commune mesure avec la vulgarité déployée dans les romans de Mimouni, Carpentier et García Márquez. On retrouve par exemple ce traitement grossier du pouvoir dès l'incipit d'*Une peine à vivre* où apparaît le motif de l'urine, des excréments et des boyaux tordus par la douleur. En effet, à quelques secondes de son exécution, le dictateur, « [d]os contre le mur du polygone, [...] sen[t] toujours [s]es couilles qui le démangent »²¹ et risque à tout moment d'« évacuer cette masse visqueuse qui encombre [s]es entrailles »²².

La thématique de l'endroit et de l'envers, propre au carnaval, fait précisément écho à la possibilité offerte par l'écriture personnelle de percevoir la réalité derrière les apparences. Les romanciers vont plus loin lorsqu'ils font du dictateur lui-même l'auteur de cette parodie carnavalesque du pouvoir : ainsi le Suprême révèle-t-il que

*[s]ólo unos cuantos mosquetones de la infantería son auténticas armas; las que cargan los hombres de punta de escuadra que van desfilando más próximos al pabellón oficial. El resto, imitaciones, fusiles de palo. Al igual que los cañones tallados en troncos de timbó, el árbol de humo que tiene el color del hierro y pesa como el humo. [...] En cuanto a los efectivos, no alcanzan a tres mil los que están desfilando desde hace treinta años. Avanzan a paso marcial frente al tinglado. Doblan la cuadra de la Merced. [...] Luego pegan la vuelta por el Camino Real, enfilan de nuevo hacia la Merced y vuelven a pasar con la misma apostura ante el podio. Lo lejos está a la vuelta.*²³

Si l'autorité du dictateur dépend étroitement de ses forces militaires et doit se traduire par des démonstrations exemplaires de cette force, ici tout n'est que mirage. Le patriarche erre dans « *[un] palacio de puertas abiertas dentro de cuyo desorden descomunal era imposible establecer dónde estaba el gobierno. El hombre de la casa no sólo participaba de aquel desastre de feria sino que él mismo lo promovía y comandaba* »²⁴. Le dictateur créateur du désordre, du chaos : nul paradoxe ne pourrait

¹⁹ *Ibid.*, p. 24. Traduction : « l'uniforme d'apparat enfilé à l'envers sur le pyjama », *L'Automne du patriarche*, *op. cit.*, p. 25.

²⁰ Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, *op. cit.*, p. 225. Traduction : « [les] intestins suspendus [...] sèchent en l'air comme les jardins de Babylone », *Moi, le Suprême*, p. 119.

²¹ Rachid Mimouni, *Une peine à vivre*, *op. cit.*, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, *op. cit.* p. 398-399. Traduction : « [t]rès peu de [ses] mousquets d'infanterie sont de vraies armes, sauf ceux des hommes de l'escouade, qui défilent tout près du pavillon officiel. Le reste, des imitations, des fusils en bois. Tout comme les canons taillés dans les troncs de timbó, l'arbre de fumée qui a la couleur du fer et le poids de la fumée. [...] Quant aux effectifs, ceux qui défilent depuis trente ans ne dépassent pas trois mille hommes. Ils passent d'une allure martiale devant l'estrade. Doubtent le pâté de maisons de la Merced. [...] Puis ils reviennent par le Chemin royal, se dirigent de nouveau vers la Merced et défilent une fois de plus devant l'estrade, du même pas. Les soldats les plus éloignés viennent du coin de la rue », *Moi, le Suprême*, *op. cit.*, p. 260.

²⁴ Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, *op. cit.*, p. 13. Traduction : « [un] palais aux portes grandes ouvertes dont le désordre fantastique empêchait d'établir où était le gouvernement. Le maître des

mieux souligner le non-sens du pouvoir dictatorial puisque l'instance censée représenter l'ordre est celle-là même qui le renie. Montrant la toute-puissance des dictateurs, les romanciers découvrent simultanément « *la ficción de ignominia de mandar sin poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad* »²⁵. Celle-ci semble n'être fondamentalement qu'une illusion ; rien d'étonnant à ce que, dans cette perspective, se profile l'ombre de Don Quichotte.

Le Suprême peste en effet contre ses fonctionnaires civils et militaires,

*venales Sanchos Panzas [...] [quienes] [s]e burlan en sus adentros del viejo loco que se alucinó creyendo poder gobernar el país con nada más que palabras, órdenes, palabras, órdenes, palabras.*²⁶

À l'instar du fol hidalgo, le patriarche est un vieillard errant dans un monde d'illusions, « *un infundio de la imaginación, un tirano de burlas que nunca supo dónde estaba el revés y dónde estaba el derecho de esta vida* »²⁷. Tout comme le Chevalier à la Triste Figure, les dictateurs ressemblent à des personnages fantoches, à la fois comiques et tragiques, simples « *monicongo[s] pintado[s] en la[s] pared[es]* »²⁸.

La destruction de l'autorité se poursuit avec la destruction de l'unité du pouvoir. Parce qu'il incarne un régime fondé sur l'unité de la nation, garante de l'ordre, le dictateur représente l'unicité. Si l'identité du chef se trouve morcelée, c'est son autorité qui s'avère mise en question. Aussi est-il remarquable de constater la présence de doubles du dictateur dans ces romans, en particulier dans *El otoño del patriarca*, avec Patricio Aragonés, sosie du patriarche, et dans *Yo el Supremo* où la duplicité est psychologique. Le Suprême se scinde en deux instances, MOI et LUI : d'un côté la personne physique, l'homme, de l'autre, la figure impersonnelle du pouvoir. Un tel dédoublement aboutit à une forme de dédouanement de la part du personnage : l'autoritarisme est le fait du « il » auquel le « je » est soumis. Tout se passe comme si l'homme n'était finalement pas responsable des décisions du pouvoir. Cette confusion identitaire interroge la cohérence de l'entité politique.

Un processus de destruction identique est à l'œuvre concernant le discours autoritaire : pas plus que l'identité, la parole du dictateur n'est unique. Là encore, ces romans se construisent en contrepoint de l'idéologie autoritaire dans la mesure où ils multiplient les instances narratives, le personnage dictateur n'étant pas toujours le seul et unique narrateur. À la voix du patriarche ou du Premier Magistrat, se superposent ainsi les voix d'autres personnages, dans une succession polyphonique de monologues intérieurs et de passages au discours direct et indirect libre, à tel point que le discours de

lieux non seulement participait à cette triste foire mais il la suscitait et la dirigeait », *L'Automne du patriarche*, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁵ *Ibid.*, p. 297-298. Traduction : « cette fiction ignominieuse de commander sans pouvoir, d'être louangé sans gloire et d'être obéi sans autorité », *L'Automne du patriarche*, *op. cit.*, p. 316.

²⁶ Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, *op. cit.*, p. 502. Traduction : « Sancho Panza vénaux [...] [qui] [d]ans leur for intérieur, [...] se moquent du vieux fou leurré par l'espoir de pouvoir gouverner le pays avec des mots, des ordres, rien que des mots, des ordres et des mots », *Moi, le Suprême*, *op. cit.*, p. 348.

²⁷ Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, *op. cit.*, p. 298. Traduction : « un bobard de l'imagination, un tyran pour rire qui ne sut jamais où était l'envers et où était l'endroit de cette vie », *L'Automne du patriarche*, *op. cit.*, p. 316.

²⁸ *Ibid.*, p. 259. Traduction : « polichinelle[s] peint[s] sur le[s] mur[s] », *L'Automne du patriarche*, *op. cit.*, p. 275.

l'autorité se trouve noyé au milieu d'un véritable chaos discursif²⁹. Particulièrement emblématique de cette pluralité narrative, *El otoño del patriarca* repose sur une polyphonie née d'un entrecroisement des voix narratives. C'est un narrateur homodiégétique qui ouvre et ferme le récit, un « *nosotros* »³⁰ englobant le narrateur et ceux qui pénètrent dans le palais présidentiel à la mort du patriarche. Le récit progresse ensuite de la voix de ce « *nosotros* » qui découvre le corps en putréfaction au milieu du chaos, vers une démultiplication des voix : c'est ainsi qu'alternent les voix des vieux dictateurs déchus, vivant leur exil dans la maison au-dessus de la falaise, mais aussi les voix du patriarche, de sa mère Bendición Alvarado, du général Saturno Santos, de Manuela Sánchez, ou encore de personnages secondaires comme la cartomancienne, la fillette déguisée en écolière ou encore les militaires, à tel point que García Márquez a qualifié cette structure romanesque de « *monólogo múltiple* »³¹, paradoxe ou oxymore destiné à montrer l'unité romanesque formée par une multitude de voix se succédant à la manière d'une rumeur. Pluriel collectif, indice grammatical de la pluralité discursive, le « *nosotros* » semble d'ailleurs parfois emblématiser la nation entière. L'entrelacement discursif est tel que les voix s'enchaînent sans que soit rendue manifeste la rupture énonciative ; au sein d'une même phrase peuvent ainsi se succéder deux « je » ou deux « nous » comme peuvent alterner discours direct et indirect. *Yo el Supremo* pourrait faire figure d'exception puisque le roman consiste en un long monologue du Suprême *via* deux supports : le Cahier Privé et la Circulaire Perpétuelle. *A priori* l'unité de la parole y est maintenue. Or il n'en est rien : la polyphonie se fait tout d'abord entendre dans les marges. Les notes de bas de page rendent ainsi possible la présence de discours autres, en regard du discours du dictateur. La potentialité critique d'un tel procédé est évidente : il s'agit de montrer la relativité du discours autoritaire. Mais la polyphonie ne reste pas à la périphérie du pouvoir : elle va jusqu'à gagner la parole du Suprême. En effet, ce dernier entretient des dialogues imaginaires avec des êtres absents ou morts, des objets, tel le crâne précieusement conservé depuis l'enfance³².

Ainsi les romans à la première personne se plaisent-ils à fissurer l'autorité du dictateur en prenant le contrepoint systématique de l'idéologie : aux monolithes puissants, seuls détenteurs de la parole unique, les romans substituent des personnages faibles et fous, soumis à la duplicité et à la polyphonie. Plus qu'une traduction du chaos politique, le roman à la première personne s'inscrit à nos yeux dans une réflexion profonde sur l'éthique romanesque : comment un roman engagé contre la dictature pourrait-il légitimement employer les armes qu'il dénonce, soit le parler unilatéral, la violence de la persuasion argumentative, la parole monologique ? Les romanciers inaugurent alors un rapport nouveau au dictateur, un rapport ambivalent dans lequel ils

²⁹ Pour une analyse complète des modalités narratives dans les romans du dictateur à la première personne, on pourra se reporter à notre ouvrage, *Écrire le pouvoir : les romans du dictateur à la première personne*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », 2015, en particulier p. 89-105 et p. 141-162.

³⁰ Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, *op. cit.*, p. 10 et p. 298.

³¹ Gabriel García Márquez, Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, Barcelone, Mondadori, 1994, p. 109. Traduction : « monologue multiple ».

³² Voir notre article, « Marge(s) et dictature dans *Yo el Supremo* d'Augusto Roa Bastos », *Marge(s)*, textes réunis par Christine Marguet et Marie Salgues, *Pandora*, revue d'Études Hispaniques, Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Université Paris 8, n° 9, 2009, p. 273-284. URL : http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=11750&clave_busqueda=2009 (consulté le 15 août 2014).

dépassent la simple condamnation et interrogent l'omnipotence en en dévoilant la potentialité tragique. Cette stratégie singulière est à interroger : pourquoi les romanciers font-ils le choix de montrer l'homme derrière le dictateur ?

Dictateur et auteur : l'autorité en question

Le dictateur se méfie toujours de l'écrivain. Les rapports qu'ils entretiennent sont soit d'opposition, soit de sujétion. Face au régime autoritaire, l'écrivain doit choisir son camp : le juste milieu semble impossible, car qui n'est pas avec le dictateur est contre lui. Or le choix de l'écriture à la première personne conduit à approfondir la nature des rapports entre dictateurs et auteurs. En effet, la modernité de ces romans de la dictature tient pour une large part à la réflexion profonde qu'ils mènent sur l'autorité. Le recours à l'étymologie s'avère à cet égard particulièrement éclairant³³. « Auteur » vient du latin *auctor*, qui désigne l'instance productrice du discours et pourvue d'une autorité, c'est-à-dire d'un crédit qui assure la légitimité et la véracité de ce discours. Malgré l'évolution du terme, la notion d'auteur est fondamentalement liée à celle d'autorité, tout comme le dictateur est étymologiquement associé à l'acte de dicter : en effet, le « latin *dictator* [...] désignait le magistrat unique investi de tous les pouvoirs dans certaines circonstances graves, sous la République »³⁴. Historiquement, le dictateur entretient donc un rapport consubstantiel à la pratique du discours : il est celui qui dit, qui prescrit, qui, seul, parle³⁵. Trace de cette consubstantialité originelle, l'étymologie qui associe le dictateur à l'acte discursif : *dictator* est formé sur *dictum*, supin de *dictare*, « dicter ». Foncièrement lié à la dimension prescriptive de la parole, le dictateur est donc celui qui ordonne, qui fait écrire, qui, littéralement, dicte. Ainsi auteur et dictateur détiennent-ils une autorité discursive, tous deux possèdent un pouvoir sur autrui grâce au langage, à l'art de la parole.

La maîtrise de la rhétorique constitue donc l'une des caractéristiques principales des auteurs, mais aussi des dictateurs, dans la réalité comme dans la fiction. Ceux-ci manient le langage avec aisance et l'envisagent comme une arme dans la lutte idéologique et politique menée contre l'adversaire. Ils détiennent un pouvoir de fascination sur leurs auditeurs et exercent une véritable domination sur ces derniers : l'art oratoire leur permet de manipuler autrui. Les dictateurs imaginés par Carpentier et Roa Bastos sont des orateurs rompus aux stratégies discursives : le Suprême est un ancien avocat, spécialiste des techniques de conviction et de persuasion, comme en témoignent les nombreux discours retranscrits et sans doute recréés par le prisme de sa mémoire. Le Premier Magistrat, lui aussi, est un adepte de l'éloquence :

[m]uchas burlas debía el Primer Magistrado a los rebuscados giros de su oratoria. Pero – y así lo entendía Peralta – no usaba de ellos por mero barroquismo verbal; sabía que con tales artificios de lenguaje había creado un estilo que ostentaba su cuño y que el empleo de palabras, adjetivos, epítetos inusitados, que mal entendían sus oyentes, lejos de perjudicarlo, halagaba, en ellos, un atávico culto a lo preciosista y floreado, cobrando, con

³³ Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, t. I, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 261 et p. 1077.

³⁴ *Ibid.*, t. I, p. 1077.

³⁵ Voir Johann Chapoutot, *L'âge des dictatures (1919-1945)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 10.

*esto, una fama de maestro del idioma cuyo tono contrastaba con el de las machaconas, cuartelarias y mal redactadas proclamas de su adversario.*³⁶

Plus encore, le roman de Roa Bastos révèle que le dictateur a des velléités d'auteur, le Suprême ayant eu l'envie « *de escribir una novela imitada del Quixote, por la que siente fascinada admiración* »³⁷. Le dictateur et l'auteur possèdent par ailleurs tous deux un pouvoir démiurgique, l'un sur la scène historique, l'autre dans la fiction. Tout comme le dictateur dirige la nation selon sa volonté, l'auteur détient une autorité absolue sur la production de son texte : ainsi façonnent-ils le monde à leur guise. Ce qui est vrai des dictateurs de chacun des romans l'est plus encore pour le Suprême. Ce dernier résume parfaitement la capacité, partagée avec l'auteur, de créer un univers. Il affirme par exemple ne pas écrire l'Histoire, mais la faire, et même « *rehacerla según [su] voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad* »³⁸. Prolongeant le parallèle avec l'auteur, le Suprême compare ses notes à « *[una] noveleta [que] [...] revisar[á] y [...] corregir[á] de tornatrás* »³⁹.

Plus troublante est la posture des auteurs dès lors que les romans se présentent comme des autobiographies fictives de bourreaux : l'écriture personnelle impose en effet une forme d'identification au personnage, du moins une proximité, qu'il s'agisse de l'auteur ou du lecteur, et quand bien même l'auteur réel ne peut être confondu avec le dictateur de la fiction dans l'esprit du lecteur, s'ensuit malgré tout une démarche romanesque qu'il convient d'examiner étroitement. En effet, dans son ouvrage sur la transcription de l'histoire dans le roman européen de la fin du XX^e siècle, Emmanuel Bouju rappelle le scandale suscité par la publication de *La Mort est mon métier*, autobiographie fictive de Rudolf Lang, personnage inspiré de Rudolf Höss, directeur des camps de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau. Un tel choix poétique obligea Robert Merle à distinguer sa voix de celle de son personnage, tout d'abord *via* l'épigraphe puis la préface de l'édition de 1972. Dans l'autobiographie fictive de Franco, Manuel Vázquez Montalbán rend possible ce choix de l'autobiographie fictive en créant un artifice : l'insertion du récit autobiographique du dictateur espagnol dans une fiction. Ainsi le lecteur sait-il d'emblée que l'autobiographie de Franco est en réalité écrite par le narrateur de la première fiction, Marcial Pombo. *Autobiografía del general Franco* repose donc sur un principe de mise en abyme qui prémunit l'auteur Vázquez Montalbán contre toute accointance avec le dictateur Franco, si toutefois celle-ci s'était révélée possible. Ces dispositifs romanesques

³⁶ Alejo Carpentier, *El recurso del método*, éd. Salvador Arias, Madrid, Cátedra, 2006, p. 119. Traduction : « [I]es tournures ampoulées de son éloquence attiraient au Premier Magistrat bien des railleries. Mais – ainsi le comprenait Peralta – il ne les utilisait pas par pur baroquisme verbal ; il savait qu'avec de tels artifices de langage il s'était créé un style qui portait sa marque et que l'emploi de mots, d'adjectifs, d'épithètes inusités, que ses auditeurs comprenaient mal, loin de lui nuire flattait en eux un culte atavique de la préciosité et des fleurs de rhétorique ; il passait de ce fait pour un maître ès-langage, dont le ton contrastait vivement avec celui des proclamations assommantes, soldatesques, mal rédigées, de son adversaire », *Le Recours de la méthode*, trad. René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 2002, p. 48.

³⁷ Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, *op. cit.*, p. 171. Traduction : « écrire un roman imité du Quichotte, pour lequel il ressent une admiration fascinée », *Moi, le Suprême*, *op. cit.*, p. 73.

³⁸ *Ibid.*, p. 325. Traduction : « la refaire à [son] gré, ajustant, renforçant, enrichissant son sens et sa vérité », *Moi, le Suprême*, *op. cit.*, p. 201.

³⁹ *Ibid.*, p. 151. Traduction : « un petit roman [qu'il] révisera[...] et corrigera[...] à rebours », *Moi, le Suprême*, *op. cit.*, p. 58.

écarte[nt] Manuel Vázquez Montalbán de son double fictif, en mettant en valeur l'articulation du roman lui-même et sa fonction exemplaire.

Au regard du dispositif propre au roman de Merle, les garanties apparaissent supplémentaires et plus subtiles ; mais dans quelle mesure assurent-elles davantage l'impunité de l'auteur ?⁴⁰

Tel est aussi le cas du roman de Roa Bastos dans la mesure où les notes autobiographiques du dictateur Francia s'inscrivent dans la fiction d'une compilation. Dans un article intitulé « De l'autorité dans *Yo el Supremo* d'Augusto Roa Bastos : dictateur, auteur, locuteur »⁴¹, Gabrielle Le Tallec-Lloret justifie ce dispositif en montrant que

[d]errière l'autorité du dictateur, figure politique soi-disant omnisciente et omnipotente, Roa Bastos s'attache à casser l'autorité de l'auteur, conçu lui aussi comme tout-puissant, mais aussi à casser l'autorité linguistique imposant une langue standard incompatible avec l'Histoire et la réalité paraguayennes.⁴²

S'appuyant sur les travaux de Milagros Ezquerro, dans l'introduction de l'édition Catedra, Gabrielle Le Tallec-Lloret rappelle que Roa Bastos cherche à détruire l'instance auctoriale en lui substituant la figure du compilateur. La polyphonie brise l'autorité du dictateur mais aussi de l'auteur, puisque celui-ci n'existe plus, remplacé par une pluralité d'auteurs : le Suprême, son secrétaire Patiño, les auteurs des notes de bas de page, le compilateur. L'acointance entre auteur et dictateur dans *Yo el Supremo* procéderait donc d'une même volonté d'anéantir le statut de l'autorité, en littérature comme en politique.

L'écriture personnelle donne naissance à un rapport complexe entre personnage et auteur, et au-delà, entre personnage et lecteur. Emmanuel Bouju explique en effet que

[d]ans une large mesure, il n'y a ni ne peut y avoir, dans [...] [des autobiographies fictionnelles du dictateur comme *Autobiografía del general Franco*], de neutralisation de la fascination, car le texte tout entier est porté par cette fascination répulsive. L'impunité de la fiction n'empêche donc pas le risque de scandale, au contraire : pour prétendre à l'imitation de Franco, il faut retrouver le sens du scandale historique qu'il représente, et le maintenir à vif dans notre mémoire, quitte à prendre soi-même, pour un temps, la voix du bourreau.⁴³

⁴⁰ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 142.

⁴¹ Gabrielle Le Tallec-Lloret, « De l'autorité dans *Yo el Supremo* d'Augusto Roa Bastos : dictateur, auteur, locuteur », dans *Le Discours autoritaire en Amérique latine, de 1970 à nos jours*, dir. Néstor Ponce, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 83-96.

⁴² *Ibid.*, p. 94. En ce qui concerne la fissure de l'autorité linguistique dans le roman de Roa Bastos, l'abondance de formes agglutinées et composées est une tentative pour introduire le guarani, langue agglutinée, au sein du castillan qui, lui, ignore l'agglutination. Concentrant de multiples contradictions, le Suprême semble dans cette perspective emblématiser l'identité d'un Paraguay partagé entre ses origines indiennes et la culture hispanique, dualité fondamentale s'exprimant dans le roman par la tension entre le guarani, langue de l'oral, langue dominée, affective, rurale, et le castillan, langue de l'écrit, langue dominante, administrative, technique et littéraire. Le discours du dictateur témoigne précisément de cette diglossie dans la mesure où la langue y est informée par le guarani. Pour une analyse plus précise des enjeux linguistiques dans les romans de la dictature hispano-américains, voir notre thèse, *Fictions du pouvoir et pouvoir de la fiction : les romans du dictateur à la première personne*, op. cit., p. 302-308.

⁴³ Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, op. cit., p. 145.

C'est que le choix de la fiction autobiographique et biographique instaure un rapport particulier entre l'écrivain et son objet : tout se passe comme si les auteurs, dans leur volonté de percevoir le pouvoir dans ses mécanismes intérieurs profonds, posaient un regard équivoque sur leur personnage car « [s]i a toda costa se quiere hablar de alguien no sólo tiene uno que ponerse en su lugar : Tiene que ser ese alguien. Únicamente el semejante puede escribir sobre el semejante »⁴⁴. En effet, le choix de l'écriture personnelle impose un rapport singulier entre le romancier et son personnage. García Márquez lui-même s'en explique dans une série d'entretiens à Plinio Apuleyo Mendoza, affirmant, à propos de *El otoño del patriarca* et du travail d'écriture d'un tel roman, que « es imposible, en este juego de ida y regreso, de toma y daca, que un autor no termine por ser solidario con su personaje, por muy detestable que éste parezca. Aunque sólo sea por compasión »⁴⁵.

C'est précisément dans cette complexité que se joue l'intérêt de la première personne : dans cette plongée au cœur de la folie du pouvoir, la comédie satirique se mêle à la tragédie ; l'engagement des romanciers ne s'en fait que plus profond parce qu'ils ont osé penser cette figure monstrueuse du tyran, cette propension terriblement humaine à choisir le Mal. C'est alors à la postérité qu'est dévolue la responsabilité de la mémoire :

Pour avoir marqué les consciences, je suis destiné à habiter la mémoire des peuples, à surfer sur les âges qui filent à toute vitesse vers l'infini, à les jalonner de mon souvenir jusqu'à ce que l'Histoire devienne ma pyramide. On me regrettera ; on me chantera dans les écoles ; mon nom sera gravé sur le marbre des stèles et sanctifié dans les mosquées, mon épopée inspirera les poètes et les dramaturges, les peintres me consacreront des fresques plus vastes que l'horizon ; je serai vénéré, pleuré lors des contritions, et j'aurai autant de saints que de suppôts, ainsi qu'il sied aux guides d'exception.⁴⁶

La fin du roman de Yasmina Khadra interroge la permanence du tyran dans la mémoire collective en même temps qu'elle suggère par antiphrase la nécessité de détruire la mystification. À la tyrannie dans l'Histoire, le roman du dictateur à la première personne oppose ainsi son propre pouvoir et impose une réflexion éthique sur l'autorité du romancier et la responsabilité du lecteur.

Conclusion

Les romans du dictateur à la première personne entretiennent un rapport complexe à l'autorité : ils en contestent la réalité en peignant la folie autoritaire contenue par la force et la détruisent dans le même temps ; à la parole unique, ils substituent la polyphonie, à l'héroïsme, le grotesque, à l'unicité, l'équivocité. Ils se construisent ainsi en contrepoint de l'idéologie, inversion carnavalesque subversive,

⁴⁴ Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, op. cit., p. 124. Traduction : « [s]i quelqu'un veut à tout prix parler de quelqu'un d'autre, il ne doit pas seulement se mettre à sa place : il doit être cette personne. Seul le semblable peut écrire sur le semblable », *Moi, le Suprême*, op. cit., p. 36.

⁴⁵ Plinio Apuleyo Mendoza, Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 114. Traduction : « il est impossible, dans ce jeu d'aller et retour, d'échange, qu'un auteur ne finisse par être solidaire de son personnage, pour détestable que celui-ci paraisse. Ne serait-ce que par compassion ».

⁴⁶ Yasmina Khadra, *La Dernière nuit du Raïs*, op. cit., p. 205.

mais surtout réflexion sur la vacuité du pouvoir à travers cette peinture à la fois comique et tragique de personnages dont le destin solitaire est peut-être autant d'exercer un pouvoir absolu que d'en subir eux-mêmes l'esclavage. C'est grâce à cette complexité poétique que les romans du dictateur à la première personne s'inscrivent pleinement dans le monde pour en dire le « cri »⁴⁷. Devant le désordre dont ils sont témoins, les romanciers n'opposent pas une contre-idéologie : la modernité de leurs œuvres tient précisément à la poétique de la pluralité qu'ils mettent en œuvre face au *Chaos-monde*,

[ce] choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante : ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas commencé à saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement.⁴⁸

Bibliographie

Corpus et œuvres citées

- CARPENTIER, Alejo, *El recurso del método* (1974), éd. Salvador Arias, Madrid, Cátedra, 2006 (*Le Recours de la méthode*, trad. René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 2002).
- DIDEROT, Denis, *Œuvres*, t. III, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1995.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El otoño del patriarca* (1975), Barcelona, Debolsillo, 2007 (*L'Automne du patriarche*, trad. Claude Couffon, Paris, Grasset, 1977).
- GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard [coll. « NRF »], 1997.
- KHADRA, Yasmina, *La Dernière nuit du Raïs*, Paris, Julliard, 2015.
- MIMOUNI, Rachid, *Une peine à vivre*, Paris, Stock, 1991.
- ROA BASTOS, Augusto, *Yo el Supremo* (1975), éd. Milagros Ezquerro, Madrid, Cátedra, 2007 (*Moi, le Suprême*, trad. Antoine Berman, Paris, Belfond, 1977).
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Autobiografía del general Franco* (1992), Barcelona, Debolsillo, 2005 (*Moi, Franco*, trad. Bernard Cohen, présentation, chronologie et index par Carlos Serrano, Paris, Éditions du Seuil [coll. « Points »], 1994).

Ouvrages critiques

- ARENDRT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme. 3. Le Système totalitaire* (1972) (*The origins of totalitarianism*, 1951), trad. de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Éditions du Seuil [coll. « Points Politique »], 1995.
- _____, *La Crise de la culture* (1972) (*Between past and future*, 1954-1968), trad. de l'américain sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard [coll. « Folio »], 2009.
- BOUJU, Emmanuel, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- BROCHARD, Cécile, « Fictions du pouvoir et pouvoir de la fiction : les romans du dictateur à la première personne », Thèse de Doctorat de Littérature générale et

⁴⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard [coll. « NRF »], 1997, p. 27.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 22.

- comparée, sous la direction d'Alain-Michel Boyer, Université de Nantes, 2012.
- _____, *Écrire le pouvoir : les romans du dictateur à la première personne*, Paris, Éditions Honoré Champion [coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée »], 2015.
- _____, « Marge(s) et dictature dans *Yo el Supremo* d'Augusto Roa Bastos », *Marge(s)*, dir. Christine Marguet et Marie Salgues, *Pandora*, revue d'Études Hispaniques, Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Université Paris 8, n° 9 (2009), p. 273-284. Revue également disponible en ligne, U.R.L. http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=11750&clave_busqueda=2009.
- _____, « Dictature et chaos dans le roman du dictateur », *TRANS-*, revue de Littérature générale et comparée de l'Université Paris-III [en ligne], n°6, 2008. Disponible à l'U.R.L. <http://trans.revues.org/256>.
- CALVIÑO IGLESIAS, Julio, *La Novela del dictador en Hispanoamerica*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.
- CHAPOUTOT, Johann, *L'âge des dictatures (1919-1945)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- ENRIQUEZ, Eugène, *De la horde à l'État. Essai de psychanalyse du lien social* (1983), Paris, Gallimard, 2003.
- EZQUERRO, Milagros, « Introducción », in *Yo el Supremo*, Madrid, Cátedra, 2003.
- LE TALLEC-LLORET, Gabrielle, « De l'autorité dans *Yo el Supremo* d'Augusto Roa Bastos : dictateur, auteur, locuteur », in Néstor Ponce (dir.), *Le Discours autoritaire en Amérique latine de 1970 à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 83-96.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo, GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *El olor de la guayaba*, Barcelone, Mondadori, 1994.
- PONCE, Néstor (dir.), *Le Discours autoritaire en Amérique latine de 1970 à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- VERDEVOYE, Paul (dir.), « Caudillos », « caciques » et dictateurs dans le roman hispano-américain, Paris, Éditions hispaniques, 1978.