Shakespeare, Cervantès et les romans hispano-américains du pouvoir

Cécile BROCHARD
L'AMo, Université de Nantes, France

Résumé : Nous proposons d'examiner la réception des grands chefs d'œuvre européens de l'époque baroque que sont le théâtre de Shakespeare et le Quichotte de Cervantès dans les romans hispano-américains du dictateur. En effet, Yo el Supremo d'Augusto Roa Bastos, El otoño del patriarca de Gabriel García Márquez, El recurso del método d'Alejo Carpentier, nourrissent une filiation singulière avec ces œuvres européennes, filiation relativement méconnue de la critique. Quel est le sens de cet intertexte ? Que nous dit-il du pouvoir et en quoi nous livre-t-il une profonde réflexion philosophique sur la folie de l'omnipotence ? Dans quelle mesure cette confrontation des imaginaires, par-delà les siècles et les continents, influence-t-elle la lecture de ces romans hispano-américains contemporains ?
Mots clés : *baroque, Shakespeare, Cervantès, Quichotte, romans hispano-américains, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier.*

« Tragédie », « grotesque », « scène », « drame baroque » : on pourrait croire ces termes uniquement occupés à une description toute littéraire et peut-être anachronique des romans hispano-américains du dictateur, dont les plus connus sont formés par la triade que nous examinerons aujourd'hui : *El otoño del patriarca, Yo el Supremo, El recurso del método*. Pourtant, c'est sous la plume de Georges Balandier qu'ils se trouvent employés, en un paragraphe particulièrement riche de perspectives :

> Les situations et les circonstances, et non pas seulement la nature des régimes, peuvent contribuer à l'accentuation de la théâtralité politique. L'Amérique latine, essentiellement inégalitaire et ouverte aux effets de la domination extérieure, a engendré – et elle la connaît encore – l'enflure du pouvoir […] [s]elon un mode qui associe la tragédie, dont les peuples souffrent, et le grotesque autocratique, dont les gouvernants parent leur médiocrité. Certains des écrivains latino-américains, García Márquez, Alejo Carpentier, Roa Bastos, montrent ces héros-carrefours établis sur la scène nationale où se croisent leurs propres délires et la destinée douloureuse de ceux qui leur sont soumis. Roa Bastos, dans son roman, Moi, le Suprême, transforme un moment de l'histoire du Paraguay en un véritable mythe du pouvoir total. Le maître de la « Dictature Perpétuelle » est le modèle absolu de tous les gouvernants abusifs, délirants, qui réduisent l'action et la parole politiques en un drame baroque. [Balandier, 2006:26]

Véritables drames dont la théâtralité mériterait un examen approfondi [Brochard, 2015], c'est par ce prisme théâtral que les romans du dictateur à la première personne quittent la sphère satirique et atteignent une réflexion aux accents baroques, témoignage de

BDD-A26611 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:05 UTC)

la permanence d'une interrogation littéraire sur le pouvoir par-delà siècles et continents. Sur le théâtre où évolue le dictateur se multiplient en effet les images de la vanité, de la solitude, et les ombres du Quichotte et des héros shakespeariens se dressent parfois derrière les figures du patriarche de García Márquez, du Suprême de Roa Bastos, du Premier Magistrat de Carpentier. Farce, illusion, folie, théâtralité : les romans du dictateur à la première personne cherchent à appréhender le pouvoir, à en sonder les abîmes, dans la lignée d'une réflexion sur la dramaturgie du pouvoir.

L'ombre du Quichotte

C'est tout d'abord dans la folie du pouvoir que se développe l'intertexte du roman de Cervantès. La folle omnipotence des dictateurs romanesques effraie en même temps qu'elle fait rire, grandit démesurément le pouvoir en même temps qu'elle le ridiculise et l'anéantit, résumant parfaitement le caractère équivoque du dictateur dans un corpus explorant la folie d'un pouvoir absolu qui s'enferme, se séquestre, s'interne lui-même jusqu'à véritablement s'autodétruire. L'obsession de la toute-puissance ne mène les dictateurs qu'au soliloque : cette solitude les fait se débattre dans un monde qui semble vide, seuls contre des moulins à vent dont le caractère illusoire ne leur échappe parfois pas, signe de l'ambivalence entre folie et lucidité. Rien d'étonnant à ce que se profile l'ombre de Don Quichotte. Fervent lecteur du roman de Cervantès, le Suprême eut en effet la velléité « *de escribir una novela imitada del Quixote, por la que siente fascinada admiración* ». Au-delà de sa vénération pour le roman, le Suprême fait de la dictée à Patiño une équipée burlesque dans la veine de celle du *Quichotte* : l'écriture devient une chevauchée où se mélangent le réel et la fiction. Et de fait, « *¿Quién podría negar que el gordo escudero-secretario sea menos real que [Patiño]; montado en su mula a la saga del rocín de su amo, más real que [el secretario del Supremo] montado en la palangana embridando malamente la pluma?* ». Le dictateur enjoint Patiño à mettre sur sa tête « *el balde del barbero Alejandro, el casco de Mambrino o de Minerva* » avant de se lancer dans l'écriture alors assimilée à cette aventure grotesque du chapitre 21. D'ailleurs, plus encore que la dictée au secrétaire, l'exercice même du pouvoir suprême ressemble à une aventure de la déraison dans laquelle le dictateur est aux prises avec ses illusions, maudissant ses fonctionnaires civils et militaires, « *venales Sanchos Panzas [que] [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* » [Roa Bastos, 2007 :171, 169-170, 159-160, 502]. L'image du vieux fou Don Quichotte bercé par les illusions romanesques se superpose clairement à celle du Suprême bercé par les illusions du pouvoir. Le patriarche lui aussi ressemble à l'hidalgo de la Manche, vieillard errant dans un monde d'illusions. Double du Chevalier à la Triste Figure, le dictateur s'apparente en effet à un personnage fantoche, simple « *monicongo pintado en la pared de esta casa de espantos* » [García Márquez, 2007 :259] dont le pouvoir n'est qu'une parodie, à l'instar de l'épopée de Don Quichotte, parodie chevaleresque.

Le souvenir de Cervantès n'existe pas aussi précisément dans *El recurso del método*, mais le roman de Carpentier entretient des liens avec les romans picaresques contemporains du *Quichotte*. Le Premier Magistrat est une figure originellement picaresque : en effet, pour Alejo Carpentier, le dictateur apparaît comme la réalisation latino-américaine la plus aboutie du *picaro* moderne, y compris et surtout dans l'Histoire. Le romancier établit un parallèle entre le *picaro* du Siècle d'Or qui ne connaît jamais le métier qu'il exercera le lendemain et les dictateurs latino-américains que rien ne prédestinait à l'exercice du pouvoir [Chao, 1998 :107]. Cette filiation picaresque trouve à se dire dans *El recurso del método* à travers le récit des origines modestes du Premier Magistrat, depuis sa vie de pauvre journaliste provincial jusqu'à la succession d'heureuses fortunes. L'ascension du Premier Magistrat est ironiquement comparée à un jeu de marelle ou un jeu de l'oie, métaphore d'une existence

BDD-A26611 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:05 UTC)

soumise aux aléas du hasard. Rien ne semble donc acquis pour le dictateur-*picaro*, et le roman raconte bien la chute sociale du personnage, exilé et progressivement retranché du monde.

De la folie à la clairvoyance : si la folie du Quichotte transfigure, la folie du dictateur peut pareillement se révéler amère lucidité et parfois même ironie à l'égard de sa propre condition. Le binôme folie-sagesse souvent travaillé dans le roman de Cervantès trouve des échos dans les romans au travers de la conscience de la vanité du pouvoir. En effet, l'omnipotence réalise pleinement le sens de la folie dans la mesure où elle rejoint l'étymologie du terme *follis*, « outre gonflée, ballon ». L'omnipotence, aussi inconsistante que le vent, est pure vanité et si l'existence du dictateur n'est qu'un simulacre, alors son pouvoir n'est qu'une fiction. Une leçon que rappelle le Premier Magistrat, lorsqu'il lance un « *Memento homo*… » lors de sa destitution. Sur ce théâtre du monde politique, le patriarche découvre quant à lui le non-sens constitué par « *la ficción de ignominia de mandar sin poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad* ». De la même manière le Suprême, en dissolvant son identité dans une autorité désincarnée, s'abstrait de la vie même tout comme le patriarche ôte toute consistance à sa propre existence en la rendant incertaine à force de mêler le vrai et le faux parce qu'il ne peut supporter la réalité de la condition humaine soumise à la mort, refusant de préparer sa succession car « *pensar en el mundo después de uno mismo era algo tan cenizo como la propia muerte* », « *viviendo [entonces] solo en la casa desierta de su poder absoluto* », « *caminando en sueños, braceando entre los destrozos de las vacas sin nadie a quien mandar* » [García Márquez, 2007 :297-298, 188-189]. La découverte des dictateurs, telle que l'énoncent les romans à la première personne, semble résider dans cette appréhension du vide, du néant d'une existence ayant tout subordonné à la quête inassouvissable de la toute-puissance.

Dictateurs fous et mirages shakespeariens

Dans le portrait du dictateur en fou apparaît le mirage des rois et des princes shakespeariens. Quand bien même s'agit-il de théâtre[1], la fiction shakespearienne nourrit en effet une profonde filiation avec *El otoño del patriarca, El recurso del método* et *Yo el Supremo*. Un tel intertexte, outre le fait qu'il rappelle l'immense postérité de Shakespeare, ne fait que renforcer la pertinence du recours au baroque dans l'appréhension du pouvoir mis en scène dans la triade hispano-américaine : entre la vision du pouvoir déployée par Shakespeare et celles édifiées par García Márquez, Carpentier et Roa Bastos transparaît une communauté de pensée, indice peut-être d'un dépassement de la référentialité au profit d'une perception essentielle de la nature du pouvoir. Bien sûr, ni Shakespeare et l'époque baroque, ni nos romanciers ne sont les seuls à avoir réfléchi à la question du pouvoir ; mais les problématiques qu'ils soulèvent leur semblent suffisamment chères pour qu'on en retrouve les motifs au-delà des siècles et des continents, en particulier à travers une énonciation à la première personne.

D'ailleurs, Philippe Forest rappelle la dette des romans modernes à l'égard de « la grande révélation shakespearienne d'un univers enveloppé de sommeil, tissu de songes, dans lequel passent de purs figurants, acteurs maladroits dupés par le mirage de leur rôle insignifiant » [Forest, 2007 :129]. C'est ce parallèle riche de sens entre les romans hispano-américains de notre corpus et les œuvres dramatiques de Shakespeare qu'il importe de considérer plus attentivement, tant y est exploité le thème du pouvoir politique et de ses dérives, mais surtout de ses conséquences dans la conscience humaine. L'intérêt de ce rapprochement résiderait-il précisément dans cette peinture d'une conscience ?

[1] L'emploi du *blank verse* ainsi que le mélange entre vers et prose caractéristique du théâtre élisabéthain réduisent quelque peu un écart générique par ailleurs peu pertinent pour notre propos dans la mesure où nous nous intéressons aux portraits des personnages et aux réflexions des auteurs sur le pouvoir.

BDD-A26611 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:05 UTC)

À l'image de nos dictateurs régicides ou tyrannicides, Macbeth et Richard III donnent à lire, en particulier au sein de leurs monologues, des consciences aux prises avec un désir immodéré de domination qui les pousse irrémédiablement au crime. Les meurtres commandités par Richard III, le meurtre du roi Duncan des mains mêmes de Macbeth, tout comme le fratricide perpétré par Claudius dans la tragédie d'Hamlet, prouvent la folie criminelle tout autant que les crimes des tyrans de fiction. Comme les dictateurs de nos romans, Macbeth et Richard III sont des tyrans parvenus au faîte du pouvoir par le sang, des usurpateurs redoutés et détestés à qui la soif de pouvoir absolu a fait oublier toute humanité. Le baron écossais Angus l'exprime bien, disant de Macbeth que « *[t]hose he commands move only in command, / Nothing in love* »[2] [Shakespeare, 2008 :710]. Leur pouvoir de commander ne procède pas du respect mais de la crainte et, s'ils ne sont pas les seuls personnages corrompus, ils concentrent néanmoins la noirceur morale et le crime.

Mais tandis que le terrible Richard de Gloucester semble se complaire dans le sang, la conscience de Macbeth est rapidement tourmentée des crimes passés. La tragédie entière trace ce parcours de la corruption de Macbeth, corruption politique par le crime mais aussi corruption morale par le remords de sa conscience. Dès le meurtre de Duncan s'amorce la folie presque hallucinatoire de Macbeth :

> MACBETH. *How is't with me when every noise appals me ?*
> *What hands are here ! Ha, they pluck out mine eyes.*
> *Will all great Neptune's ocean wash this blood*
> *Clean from my hand ? No, this my hand will rather*
> *The multitudinous seas incarnadine,*
> *Making the green one red.*[3] [Shakespeare, 2008 :638]

L'ampleur du crime et son caractère irréparable sont symboliquement traduits par la tâche de sang non seulement indélébile, mais se propageant dans les mers. La corruption est ainsi à la fois immuable et contagieuse, telle une épidémie. Mais la folie de la conscience criminelle atteint son acmé lors du banquet, à la quatrième scène du troisième acte, où le spectre du baron Banquo, invisible à tous les convives, vient hanter Macbeth. Il en va de même du rôle du spectre d'Hamlet père, à la différence qu'il n'hante pas son frère mais vient réclamer vengeance auprès de son fils ; là aussi le spectre de l'assassiné représente la permanence du crime. Ce sont encore des spectres qui tourmentent l'esprit de Richard en rêve, comme en témoigne le monologue terrifié de *Richard III*[4].

[2] Traduction : « [c]eux qu'il commande bougent seulement sur son ordre, / Jamais par amour ».

[3] Traduction : « Où donc en suis-je alors que chaque bruit m'effraie ? / Quelles sont ces mains ! Ah, elles m'arrachent les yeux. / Tout l'océan du grand Neptune nettoiera-t-il ce sang / De ma main ? Non, c'est plutôt ma main / Qui rougira les mers innombrables, / Ne faisant du vert qu'un seul rouge ».

[4] Il s'agit du monologue de la scène 5, acte V : « *Give me another horse ! Bind up my wounds ! / Have mercy, Jesu ! – Soft, I did but dream. / O coward conscience, how dost thou afflict me ? / The lights burn blue. It is now dead midnight. / Cold fearful drops stand on my trembling flesh. / What do I fear ? Myself ? There's none else by. / Richard loves Richard; that is, I am I. / Is there a murderer here ? No. Yes, I am. / Then fly ! What, from myself ? Great reason. Why ? / Lest I revenge. Myself upon myself ? / Alack, I love myself. Wherefore ? For any good / That I myself have done unto myself ? / O no, alas, I rather hate myself / For hateful deeds committed by myself. / I am villain. Yet I lie : I am not* » (William Shakespeare, *Histoires II. Henri VI, Richard III, Sir Thomas More, Henri VIII*, édition bilingue de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1997, p. 764). Traduction : « Donnez-moi un autre cheval ! Pansez mes plaies ! / Aies pitié, Jésus ! – Doucement, c'est un rêve. / Ô lâche conscience, combien m'affliges-tu ? / Les lumières s'obscurcissent. Il est maintenant minuit sonné. / Des sueurs froides perlent sur ma chair tremblante. / De quoi ai-je peur ? De moi-même ? Il n'y a personne d'autre par ici. / Richard aime Richard ; voilà tout, je suis moi. / Y a-t-il un meurtrier ici ? Non. Oui, moi. / Alors fuis ! Quoi, loin de moi ? Excellente raison. Pourquoi ? / De peur que je me venge. Moi-même contre moi-même ? / Hélas, je m'aime. Pourquoi ? Pour tout le bien / Que je me suis

BDD-A26611 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:05 UTC)

Or ce motif fantastique du spectre symbole de la conscience hantée par le crime se retrouve dans *Yo el Supremo*, lors des scènes fantastiques pendant lesquelles le Suprême entretient d'impossibles dialogues avec des fantômes condamnant sa Dictature Perpétuelle. Les invectives des spectres de Sultán et du botaniste Aimé Bonpland fonctionnent comme des réminiscences criminelles dans la conscience du Suprême, tout comme la vision fantastique d'Isasi se consumant sur son bûcher depuis dix ans à la fenêtre du Suprême [Roa Bastos, 2007 :588-589]. Chez Shakespeare comme chez Roa Bastos, le fantôme figure le tourment de la conscience du pouvoir.

Un motif particulièrement énigmatique dans le roman de Roa Bastos trouve également un écho particulièrement éclairant avec la tragédie d'*Hamlet*. En effet, le mystérieux crâne jalonne tout le récit du Suprême et apparaît comme un objet fondamental dans l'existence du personnage puisqu'il l'accompagne depuis l'enfance, par le biais d'un lien fort étrange. Le Suprême est farouchement attaché à ce crâne qui, posé sur son bureau, n'est pas sans rappeler le motif pictural des vanités. En effet, la contemplation du crâne abandonne l'examen morphologique au profit d'une méditation aux accents pascaliens :

> *Tengo un viejo cráneo en las manos. Busco el secreto del pensamiento. En algún punto los más grandes secretos están en contacto con los más pequeños. Este es el punto que rastrea mi uña sobre el hueso. Lustravit lampade terras. Tras mucho buscar al tanteo creo haber ubicado ya la sede tronal de la voluntad. El sitio del lenguaje bajo este hongo de afasia. Aquí, la olvidada pantalla de la memoria. Inmóviles, las que fueron usinas del movimiento. Desaparecidos los sentidos; la razón que nos hace miserables; la conciencia que nos torna cobardes porque nos hace saber que somos cobardes y miserables.*[5] [Roa Bastos, 2007 :271].

Cette description précise rend visible la scène au lecteur et sollicite l'intertexte pictural, au même titre que l'image frappante de la bougie que le Suprême place dans le crâne lorsqu'il le découvre[6]. [Roa Bastos, 2007 :266] Misère de l'homme et vanité humaine et *memento mori* : débarrassé de perspective chrétienne, le constat du Suprême rejoint celui de l'âge baroque.

Cette contemplation du crâne rappelle la scène du fossoyeur dans *Hamlet*, lieu d'une réflexion du prince sur la vanité de l'existence et, plus particulièrement, sur la vanité du pouvoir. Manipulant nonchalamment les crânes sortis de la terre fraîchement tournée par le fossoyeur préparant l'enterrement d'Ophélie, Hamlet convainc Horatio de la futilité de la vie qui mène chaque homme à la tombe, qu'il s'agisse de Yorick, d'Alexandre le Grand ou de César, à la première scène du dernier acte. L'attachement du Suprême au crâne serait en ce sens un rappel permanent de sa finitude en dépit de son omnipotence. On pourrait alors lire la présence inaugurale de « *la calavera demasiado gris*[7] » [Carpentier, 2006 :79] que le Premier Magistrat se garde bien de toucher, dans la cellule du lupanar « Aux-Glaces », comme une réminiscence de

---

fait à moi-même ? / Ô non, hélas, je devrais plutôt me haïr / Pour les faits odieux que j'ai commis. / Je suis mauvais. Non, je mens : je ne le suis pas ».

5 Traduction : « Je tiens un vieux crâne dans les mains. Je cherche le secret de la pensée. En quelque endroit les plus grands secrets sont en contact avec les petits. C'est le point que suit mon ongle sur l'os. Lustravit lampade terras. Après avoir beaucoup cherché à l'aveuglette je crois avoir localisé le trône de la volonté. Le lieu du langage sous ce champignon d'aphasie. Ici, l'écran oublié de la mémoire. Immobiles, celles qui furent les usines du mouvement. Disparus les sens ; la raison qui nous rend misérables ; la conscience qui nous rend lâches parce qu'elle nous fait savoir que nous sommes lâches et misérables ».

6 *« Me veo explorando a la luz de un candil la carcaza de hueso. […] Meto la vela en el interior del cráneo. La esponjosa transparencia deja adivinar el desvanecido laberinto de materia hoy ausente* » (*ibid*., p. 266). Traduction : « Je me vois explorer à la lueur d'une chandelle la carcasse osseuse. […] Je mets la bougie à l'intérieur du crâne. La transparence spongieuse laisse deviner le labyrinthe évanoui de matière ajourd'hui absente ».

7 Traduction : « la tête de mort trop grise ».

BDD-A26611 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:05 UTC)

cette vanité shakespearienne, certes dévoyée parce que rendue grotesque par son intégration dans un contexte dépravé. Hypothèse d'autant plus probable que l'une des premières représentations tenues dans l'Opéra construit par le Premier Magistrat est, précisément, *Hamlet*.

Une interrogation baroque

La vanité du pouvoir absolu est un thème particulièrement travaillé dans le théâtre de Shakespeare, y compris à travers un personnage aussi coupable et corrompu que Macbeth. À la fin de son existence, Macbeth est certes parvenu à atteindre le pouvoir absolu, mais il en constate l'amertume dès lors que ce pouvoir n'est pas légitime aux yeux d'autrui :

> *MACBETH. I have lived long enough. My way of life*
> *Is fall'n into the sere, the yellow leaf,*
> *And that which should accompany old age,*
> *As honour, love, obedience, troops of friends,*
> *I must not look to have, but in their stead*
> *Curses, not loud but deep, mouth-honour, breath*
> *Which the poor heart would fain deny and dare not.*[8] [Shakespeare, 2008 :712]

Le pénible constat de la solitude complète du vieux tyran se retrouve dans les romans hispano-américains du corpus. Cette plongée dans l'esprit du pouvoir absolu montre à quel point la quête du pouvoir à tout prix engendre l'ostracisme et la haine d'autrui.

La réflexion sur la vanité du pouvoir a partie liée avec le thème baroque de l'illusion et, plus généralement, avec celui de la folie. Là encore, les romans hispano-américains du corpus entretiennent une parenté avec le théâtre shakespearien dans la mesure où ce dernier met en scène la folie du pouvoir au-delà de sa seule dimension criminelle. C'est par exemple le Roi Lear, à la fois *mad* et *fool*, doublé en cela par son bouffon, conduit par sa vieillesse et son emportement à la folie, Shakespeare travaillant le double sémantisme de celle-ci selon la dualité *madness-folly* caractéristique de la folie du patriarche et du Suprême, à la fois *insane* et grotesque.

L'omnipotence réalise pleinement le sens de la folie dans la mesure où elle rejoint l'étymologie du terme *follis*, « outre gonflée, ballon » [Rey, 2004 :1467]. L'omnipotence, aussi inconsistante que le vent, est pure vanité et si l'existence du dictateur n'est qu'un simulacre, alors son pouvoir n'est qu'une fiction. Une leçon que rappelle le Premier Magistrat, lançant un « *Memento homo…* » tandis que, achevant sa destitution, « *[l]as gentes, cantando, bailando, achispadas por la charanda, seguramente, bajaban de los camiones y arrojaban al mar, entre carcajadas y gritos, busto y cabezas, estatuas [suy]as* » [Carpentier, 2006 :374-375]. Devant ce tableau, l'agent consulaire nord-américain dresse un parallèle avec les sculptures antiques dont les noms ont été perdus, faisant du Premier Magistrat le représentant anonyme des dictateurs latino-américains, le grand oublié du dictionnaire Larousse, c'est-à-dire de la postérité. D'ailleurs, le roman de Carpentier se clôt sur un rappel révélateur : « *memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* », citation biblique doublée d'un dernier clin d'œil romanesque à la vaste comédie illusionniste du pouvoir puisque la terre « *del Sagrado Suelo Patrio* » [Carpentier, 2006 :429]. [9] fut en réalité prélevée par Ofelia sur une plate-bande du jardin du Luxembourg, ultime mensonge d'un pouvoir jusqu'au bout marqué par l'inanité.

[8] Traduction : « J'ai vécu assez vieux. Ma vie / décline dans des feuilles desséchées, jaunies, / Et ce qui devrait accompagner la vieillesse, / Honneur, amour, respect, légions d'amis, / Je ne dois pas l'attendre, mais à leur place / Malédictions, non formulées mais profondes, hommage feint de paroles, souffle / Que le pauvre cœur voudrait désavouer mais n'ose pas ».

[9] Traduction : « du Sol Sacré de la Patrie ».

BDD-A26611 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:05 UTC)

Sur ce théâtre du monde politique, le patriarche découvre lui le non-sens constitué par « *la ficción de ignominia de mandar sin poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad*[10] ». [García Márquez, 2007 :297-298] De la même manière le Suprême, en dissolvant son identité dans une autorité désincarnée, s'abstrait de la vie même tout comme le patriarche ôte toute consistance à sa propre existence en la rendant incertaine à force de mêler le vrai et le faux parce qu'il ne peut supporter la réalité de la condition humaine soumise à la mort, refusant de préparer sa succession car « *pensar en el mundo después de uno mismo era algo tan cenizo como la propia muerte* », « *viviendo [entonces] solo en la casa desierta de su poder absoluto* », « *caminando en sueños, braceando entre los destrozos de las vacas sin nadie a quien mandar* »[11] [García Márquez, 2007 :188-189]. La découverte des dictateurs, telle que l'énoncent les romans à la première personne, semble résider dans cette appréhension du vide, du néant d'une existence ayant tout subordonné à la quête inassouvissable de la toute-puissance.

Destitué du pouvoir, abandonné de tous, théâtralisant la trahison de Peralta en citant le célèbre mot de César aux ides de mars, « *[a]gobiado por una tristeza enorme, de padre escupido, de cornudo apaleado, de Rey Lear arrojado por sus hijas*[12] » [Carpentier, 2006 :361], le Premier Magistrat s'enfonce dans une vieillesse d'exil. À la fin du roman, à l'image du vieux Lear cherchant désespérément l'amour de ses filles, le dictateur s'efforce de retenir l'affection d'Ofelia, référence plus que probable à *Hamlet* au sein du jeu d'inversion auquel se prête *El recurso del método*. Ofelie n'est plus l'amante sacrifiée à la folie du Prince, mais une Antigone inversée qui, au contraire de son ancêtre mythique accompagnant son père aveugle et destitué sur les routes de Grèce, abandonne le sien à la disgrâce et à la solitude de sa vieillesse d'exilé. Les énigmatiques vers cités par le Premier Magistrat, lors de l'épisode de la caverne des momies, prennent alors une tout autre couleur : « *Soplad, vientos, y romped vuestras mejillas. Y vosotros, relámpagos activos como la idea, anunciadores del rayo que raja las encinas, venid a enrojecer mi nívea cabeza*[13] » [Carpentier, 2006 :129-130]. Certes adaptés au contexte, ils semblent jouer un rôle annonciateur et préfigurer l'abandon final du dictateur déchu.

D'ailleurs, lorsqu'au lupanar parisien celui-ci se plongeait dans ses pensées et que

> *tales cavilaciones venían a enseriarme donde no se venía para eso, al darme cuenta del desajuste entre pensamiento y lugar, me echaba a reír, largando una frase que siempre regocijaba al Cholo Mendoza: «Todo menos to be or not to be en casa de putas.»*[14] [Carpentier, 2006 :393]

La référence à Ophélie ne faisait pas du Premier Magistrat un double de Polonius, non plus que le *to be or not to be* ne le destine à être un double d'Hamlet. Le roman de Carpentier se caractérise précisément par cette démarche d'inversion intertextuelle qui fait en quelque sorte du Premier Magistrat un Prince d'Elseneur refusant ses méditations tragiques au profit d'une posture comique. Si le contraste souligné par le Premier Magistrat est effectivement plaisant, sa boutade ne suffit pas à effacer complètement la gravité existentielle contenue dans la question d'Hamlet citée pour être aussitôt récusée. Plaçant ici et là des clins

[10] Traduction : « la fiction ignominieuse de commander sans pouvoir, d'être loué sans gloire et d'être obéi sans autorité ».
[11] Traduction : « penser au monde après soi-même était quelque chose d'aussi funeste que la mort elle-même » ; « vivant [alors] seul dans la maison déserte de son pouvoir absolu », « marchant en rêves, nageant parmi les saccages des vaches sans personne à qui commander ».
[12] Traduction : « [a]ccablé par une tristesse énorme, de père rejeté, de cocu à cornes, de Roi Lear repoussé par ses filles ».
[13] Il s'agit d'un extrait de l'acte III, scène 2, du *Roi Lear* de Shakespeare.
[14] Traduction : « de telles méditations me donnaient un air grave dans un endroit qui n'était pas fait pour ça, me rendant compte de la discordance entre la pensée et le lieu, j'éclatais de rire, lâchant une phrase qui réjouissait toujours Mendoza le métis : "Tout sauf *to be or not to be* dans un bordel." »

BDD-A26611 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:05 UTC)

d'œil à l'œuvre de Shakespeare tout en refusant d'en assumer totalement le sens, *El recurso del método* désigne de manière sous-jacente et sur un mode ludique la tragédie du pouvoir.

De Shakespeare à Roa Bastos, García Márquez et Carpentier, des monologues du théâtre élisabéthain à ceux des romans hispano-américains modernes, les discours du pouvoir absolu tissent un réseau de sens organisé autour de la conscience : que celle-ci soit douloureuse ou non, qu'elle sombre ou non dans la folie, qu'elle constate ou non la vanité de l'omnipotence, la conscience du pouvoir nous est donnée à lire dans sa plus directe expression. Le choix de la première personne est révélateur d'une volonté d'exhiber l'intériorité du pouvoir absolu, et c'est notamment à travers cet usage commun du monologue et les réflexions morales qu'il implique que se rejoignent, par-delà les genres, les siècles et les continents, le théâtre de Shakespeare et les romans de notre corpus. Il est à cet égard frappant de constater qu'un autre grand mythe occidental du pouvoir lui aussi né du théâtre élisabéthain vient nourrir notre réflexion sur la conscience du pouvoir. En effet, le mythe de Faust tel que l'inaugure Christopher Marlowe livre une réflexion sur la quête démesurée de l'omnipotence fournissant à ce titre matière à dénouer les rouages humains du désir de pouvoir.

***

Ainsi notre détour par des notions et des thèmes chers au baroque, tels les illusions, la théâtralité du monde, les vanités, n'avait-il pas tant pour finalité de souscrire à l'appellation de la critique désignant le style d'écriture « baroque », à l'image du foisonnement stylistique de la prose de García Márquez ou de l'emphase et des dédales rhétoriques du Premier Magistrat, mais invite plutôt à envisager les romans sous l'angle d'une réflexion d'ensemble menée par les littératures européenne et hispano-américaine sur le pouvoir, à trois siècles d'écart. C'est donc le baroque en tant qu'esthétique traduisant une mentalité ancrée dans les tourments historiques et métaphysiques qui a retenu notre attention, parce qu'il semble trouver un écho moderne dans ces romans qui tentent de capturer le sens du pouvoir absolu jusque dans le constat de sa pure vanité. Dans cette perspective, le baroque n'est ni un style, ni un mouvement, mais bien un imaginaire interculturel.

BIBLIOGRAPHIE

Balandier, Georges, 2006. *Le Pouvoir sur scènes* (1980), édition revue et augmentée, Paris, Fayard.
Brochard, Cécile, 2015. *Écrire le pouvoir : les romans du dictateur à la première personne*, Paris, Champion.
Chao, Ramón, 1998. *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza.
Forest, Philippe, 2007. *Le Roman, le réel, et autres essais, Allaphbed 3,* Nantes, Éditions Cécile Defaut.
García Márquez, Gabriel, 2007. *El otoño del patriarca* (1975), Barcelona, Debolsillo.
Rey, Alain (dir.), 2004. *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française* (1992), Paris, Dictionnaires Le Robert, 3 tomes, t. II.
Roa Bastos, Augusto, 2007. *Yo el Supremo* (1974), ed. Milagros Ezquerro, Madrid, Cátedra.
Shakespeare, William, 1997. *Histoires II. Henri VI, Richard III, Sir Thomas More, Henri VIII*, édition bilingue de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.
Shakespeare, William, 2008. *Œuvres complètes. Tragédies II. Othello, Timon d'Athènes, le Roi Lear, Macbeth, Antoine et Cléopâtre, Coriolan,* édition bilingue de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.

BDD-A26611 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:06:05 UTC)