

Dialogisme, polyphonie et stratégie dialogale dans l'essai *Dame el siete, tebano, la prosa de Antón Arrufat*, de Margarita Mateo Palmer

RENÉE CLÉMENTINE LUCIEN

SORBONNE UNIVERSITÉ-FACULTÉ DES LETTRES

CRIMIC-EA 2561, GRIHAL

RENEE.LUCIEN@PARIS-SORBONNE.FR

1. Lorsque, en 2014, paraît son essai au titre insolite *Dame el siete, tebano, La prosa de Antón Arrufat*, pour lequel lui est décerné le Prix UNEAC Ensayo 2013, Margarita Mateo Palmer, également autrice du roman hybride *Desde los blancos manicomios* (2008), Premio Nacional de Literatura (2016), poursuit alors une œuvre d'essayiste qu'elle avait amorcée en 1995 en publiant *Ella escribía poscrítica, Ensayo*. La matière théorique de l'essai, axée sur un questionnement de la postmodernité, s'y affiche dans un dispositif réfractaire à l'austérité d'un genre, privilégiant une hybridité qui insère dans la matière spéculative des irruptions discursives relevant de la plurivocité, du dialogique, du dialogal, si l'on s'en tient aux catégories du discours (Bakhtine, 1967 ; Brès, 2005 ; Salazar Orvig, 2005). Les approches théoriques de Mateo Palmer visant à offrir une alternative aux postulats énoncés et défendus par d'autres spécialistes de cette question et appliqués à l'Amérique latine et à la Caraïbe cherchent des traces de la postmodernité dans « una larga práctica de desencantos, una enorme experiencia en proyectos de modernidad frustrados. una sostenida desconfianza y puesta en duda de las imágenes ofrecidas por la historia oficial desde las Crónicas de la Conquista... » (Palmer a, 2005 ; 18). Plus conforme aux canons d'un genre académique, l'essai *El Caribe en su discurso literario*, de 2005 et écrit en collaboration avec Luis Álvarez Álvarez, répond à l'ambition d'étudier un large spectre de la littérature caribéenne, dans le but d'en dégager les dynamiques fractales, les spécificités, les évidentes similitudes et invariants culturels malgré les différences linguistiques qui les caractérisent (Palmer b, 2005). L'inclination hétérodoxe de cette essayiste envers le brouillage des frontières, patente dans *Ella escribía poscrítica*, se confirme dans l'essai-hommage qu'elle consacre à Antón Arrufat (1935), poète, dramaturge, romancier et essayiste cubain, a qui fut décerné le Pre-

mio Nacional de Literatura en 2000 et réhabilité après qu'il eut été une figure emblématique des écrivains et intellectuels marginalisés durant les années du quinquennat gris (1971-1976) ; son œuvre a fait l'objet d'une censure durable, en particulier sa pièce de théâtre *Los siete contra Tebas* (1968). S'il est remarquable que le titre et la tonalité générale de l'essai jurent de prime abord avec la solennité d'un hommage officiel, il n'est pas moins évident qu'ils obéissent à la recherche par l'essayiste d'une adéquation entre ces signes distinctifs et la personnalité transgressive de son destinataire, Antón Arrufat.

2. Comment cet essai se déployant comme un dialogue intellectuel et amical entre M. Mateo Palmer et A. Arrufat organise-t-il un dispositif polyphonique autour de l'œuvre de celui-ci et de sa propre pratique de « l'ensayismo », en instaurant un jeu de miroir fondé sur la « asimilación discursiva » constitutive de l'esthétique de Margarita Mateo Palmer ? L'on verra, d'une part, que l'essai révèle diverses dynamiques et stratégies d'échange entre elle et Arrufat, que des mises en abyme d'autres voix y sont conçues, non pas comme des instances d'un genre monologal mais dialogal, qui prend forme à partir de la conversation érigée en thème faisant l'objet d'une approche théorique tant par Arrufat que par Palmer. D'autre part, ces réalisations discursives conversationnelles se développent dans le cadre d'une hybridité formelle et d'une hétéroglossie, où la narration côtoie la dramatisation théâtrale résultant notamment du commentaire par diverses instances de l'inscription de graffitis érotiques adressés à Arrufat, en référence à sa pièce *Los siete contra Tebas*. Il en résulte une imprégnation de l'essai par des marques d'oralité et d'irrévérence envers une figure consacrée, paradigmatiques du *choteo* cubain.

1. « Asimilación discursiva » et dialogisme

3. L'essai-hommage de M. Mateo Palmer place Antón Arrufat à qui est octroyé une parole d'autorité au cœur d'une structure dialogique et dialogale. Il réunit des paradigmes qui s'entrecroisent dans l'œuvre d'Arrufat, tels que « la superposición estética », « la fragmentación », « el desdoblamiento », « el palimpsesto crítico » et « la hibridez genérica », qu'elle ne cesse de s'approprier pour bâtir son propre dispositif interdiscursif (Bakhtine, 1967).

4. Deux dialogues « del bibliógrafo pasivo », qui a rassemblé un substantiel corpus sur la critique consacrée à Arrufat, un « palimpsesto crítico », s'intègrent dans la stratégie conversationnelle développée dans l'essai. Des personnages, tout en cheminant à la manière des péripatéticiens socratiques, y commentent une conférence qui vient d'être prononcée dans le Palacio del Segundo Cabo par une critique de l'œuvre d'Arrufat non nommée. Ils fixent le cadrage théorique et les présupposés du discours consacré à Arrufat en faisant écho à un jugement de Reiner Pérez-Hernández, auteur d'un essai intitulé *Indisciplinas críticas* (2014) sur la postcritique de Mateo Palmer. À cet égard, il convient de signaler que le paratexte de l'essai étend aussi le dialogue théorique à deux amis de M. Mateo Palmer, les critiques Salvador Redonet et Reiner Pérez-Hernández, *carus discipulus, amicus dilectissimus* auxquels un éloge est rendu en épigraphe. Pérez-Hernández définit ainsi « la asimilación discursiva » : « De hecho lo que hizo esta crítica fue entablar una conversación con él. De algún modo se estaba apropiando de la forma de su objeto de estudio ». La remarque des deux devissants sur la stratégie de Mateo Palmer lève le voile sur l'anonymat de la conférencière et met l'accent sur le dialogisme interdiscursif entre celle-ci et Arrufat, en soulignant que la théorie qui sous-tend le discours de Palmer s'alimente de la doxa de ce dernier, qu'elle a élaboré son propos sur la base d'un cadre déjà tracé par Arrufat ; ainsi s'annonce une *praxis* de la « asimilación discursiva » qu'il est loisible de repérer lorsque l'on se penche sur l'essai *Dame el siete, tebano, la prosa de Antón Arrufat*. En l'occurrence, dans l'esthétique de l'essayiste Palmer, l'assimilation discursive dialogique au cours de laquelle vibre l'admiration, étincelle l'humour, s'affiche par un recours au ludique que l'on observe dans un dépassement du monologique et un déploiement de la forme dialogale par l'interlocution entre ces critiques qui répondent les uns aux autres. Dans la relation dialogique, « le discours autre attesté dont l'origine est repérable » (Salazar Orvig, 2005 ; 35) par les abondantes citations de textes d'Arrufat qui prennent le statut de discours d'autorité, répond aux « discours fictifs » proférés par les différentes voix en présence. Ce dialogue avec l'œuvre en vient à constituer un « palimpsesto crítico », parfois attaqué par Arrufat au cours de ses réflexions, sorte de masse exégétique qui se superpose à l'œuvre originale et finit par la rendre invisible (Palmer, 2014 ; 25). À ce propos, il conçoit toute une théorie de la superposition que, dans le cadre de l'assimilation discursive, Margarita Mateo met en pratique dans son dialogue avec Arrufat. La

superposition prend plusieurs formes, à partir « d'une différence originelle », selon le propos d'Arrufat, en opérant dans de nombreux domaines de la vie sensible et en s'étendant au domaine de la pensée et de la création. Dans l'un des chapitres consacrés à l'amitié entre Arrufat et le poète et dramaturge Virgilio Piñera, son pendant paramétré et diabolisé par les censeurs, le souvenir est le moteur déclencheur de ce processus qui, selon les termes d'Arrufat, se déroule hors « del esquema previo del discurso consciente » (Palmer, 2014 ; 156). Après la mort de cet ami, Arrufat entreprit une relecture approfondie de son œuvre, pour un hommage posthume (*Virgilio Piñera: entre él y yo*) qui, dans l'essai de Palmer, « le colocó en un tiempo y un espacio diferentes » (Palmer, 2014 ; 155). À cet égard, l'analyse du processus dialogique entre trois poètes, fondée sur l'étude de la poésie du moderniste Julián del Casal et la critique développée par Virgilio Piñera dans « Poesía cubana del siglo XX », s'avère très éclairante pour comprendre cette théorie mise en œuvre par Arrufat et Mateo Palmer : « Comprendre superponiendo, en una relación que implica 'diferencias originales' [...] que se aproximan y hasta se buscan, sin igualarse del todo [...]. De ello sale un « singular contrapunteo que va tornándose un diálogo a tres voces, entre del Casal, Piñera y Arrufat que resulta de aproximaciones y contraposiciones de criterios disímiles » (Palmer, 2014 ; 17). À titre d'exemple, signalons le récit onirique imaginé par l'essayiste narratrice engagée dans la mise en œuvre de la superposition. Il y est relaté sa rencontre avec Arrufat et Piñera, pendant leur promenade sur le Paseo del Prado, où se produit un phénomène au cours duquel elle les revoit tels qu'ils apparaissent sur une photographie, mais recomposés par l'effet du rêve :

Y, entonces, en una inesperada superposición, percibí claramente los versos de un antiguo poema náhuatl sobre la amistad. No sé si las palabras eran leídas por alguien o si simplemente la memoria recuperaba el poema mudo, pero allí estaban los versos diciendo claramente: Cual pluma de quetzal, fragante flor, la amistad se estremece. Como pluma de garzas, en alas se entreteje. Un ave que rumora cual cascabel es nuestro canto (Palmer, 2014 ; 158).

5. La théorisation de la superposition découlant de cette expérience de l'essayiste Palmer, qui se réapproprie dialogiquement celle d'Arrufat, rend compte de la connivence à la fois affective et intellectuelle des figures évoquées, des espaces qu'elles arpentent, de la superposition mise en branle par le souvenir d'un poème. La langue du Mexique précolombien de ce poème et la photographie des deux poètes introduisent de l'hétéroglossie (Salazar Orvig, 2005) dans la relation dialogique et dans le discours. En

l'occurrence, la théorie s'enrichit d'une constatation sur l'épistémologie d'un phénomène éprouvé par l'essayiste :

Cuando desperté de ese onírico encantamiento pensé que el sortilegio de la escritura piñeriana-, que esta vez me había alcanzado a través de las palabras de Antón, ofrecía un modo de conocer opuesto al que suelo emplear en mi acercamiento a lo literario (Palmer, 2014 ; 156).

6. Cette théorie de la connaissance est aussi inscrite dans la prose d'Arrufat, le roman *La caja está cerrada*, où le personnage Gregorio, attentif au sens des objets qui ont structuré son itinéraire spirituel, aux stigmates laissées sur son corps par la vie, en superposant ses expériences, dégage un sens de l'histoire :

Es mi forma de comprender. La historia [...] es un espejo doble. Cuanto miro recuerda y asemeja a otra cosa anterior. [...] Para mí el presente está cuajado de imágenes pasadas. Vivo superponiendo. Cuando se conoce la historia creo que no se puede vivir inocentemente (Arrufat, 2002 ; 397).

7. L'esthétique de la superposition d'Arrufat, qui se traduit aussi dans la poétisation et la dramatisation du processus historique cubain révolutionnaire de l'année 1961, vécu concrètement par le dramaturge, qu'il superpose au mythe grec et à l'histoire de Thèbes, dans sa pièce *Los siete contra Tebas*, est repérable dans celle de M. Mateo Palmer par l'idée du graffiti *Dame el siete, tebano* inscrit sur un pot à fleurs de La Plaza Vieja à l'attention d'Arrufat. Le dialogue engagé lors sa perception par des devisants commentateurs déclenche tout un processus de mise en résonance de ces lignes vertes avec l'univers d'Arrufat et de sa pièce. Le dialogue s'organise alors entre Arrufat, l'essayiste Mateo Palmer, discursivement active, performante et démultipliée à travers la voix du graffeur et des commentateurs dont les avis convergents ou divergents peuvent s'exprimer en toute liberté, dans le but de découvrir le sens caché du graffiti, au terme d'une heuristique et d'une herméneutique.

Performativité du graffiti et choteo

8. C'est par un modeste graffiti inscrit sur les murs de l'UNEAC que, plusieurs années auparavant, lors de la stigmatisation de la pièce d'Arrufat, s'était amorcée la recherche d'un dialogue par le « fotógrafo enamorado », auteur d'une déclaration d'amour passionné tracée à la craie dans La Habana Vieja, avec A. Arrufat. Même l'hyperbole avait fait la preuve de son impuissance à traduire l'incandescence d'un hommage qu'il avait souhaité

voir triompher sur de nombreux murs de l'espace havanais, afin de rendre justice à l'éminence du poète Arrufat, et avait échoué à éveiller l'intérêt de ce dernier :

Sí, fui yo el que pintó los graffitis que aparecieron en los muros de la UNEAC, fui yo el que escribió, con mano temblorosa en letras bien grandes, TE AMO, ANTÓN, TE AMO. Más grandes debieron ser las letras, más altos los muros, más grueso el trazo y más intenso el color de la tiza [...] Si por querer fuera, hubiera graffitado todas las calles de La Habana, no solo con mi declaración amorosa sino con la mismísima poesía de Antón. [...] los poemas más largos cubriendo los muros de las grandes avenidas para que la ciudad donde fue tan repudiado guardara testimonio público de cuan venerado fuera más tarde (Palmer, 2014 ; 30).

9. Cependant, la fonction des graffitis est déterminante dans la dynamique dialogique et la stratégie dialogale de l'essai ; elle confère une haute performativité à son titre et retentit sur la signification qu'il convient de lui donner.

TITRE ET SOUS-TITRES

10. Contrairement à ce qu'annonce le titre, le dialogisme dans l'essai-hommage prend sa source, non point dans l'œuvre en prose, mais dans la pièce de théâtre, *Los siete contra Tebas*. De manière complexe, la relation intertextuelle ou palimpsestuelle, pour le dire comme Gérard Genette (Genette, 1962), qui rejoint celle de « la superposición » théorisée par Arrufat, s'opère par le dialogue désiré par cet auteur de graffitis adressés à Arrufat, et, par ricochet, entre ceux qui, en conversant et en commentant la teneur de ce graffiti, démultiplient la voix de M. Mateo Palmer, pour donner le jour à un objet discursif hétéroglossique, maniant différents styles et genres (Salzar Orvig, 2005 ; 45). Ainsi, en examinant le texte du graffiti *Dame el siete tebano*, point de départ d'un processus littéraire, spéculatif, dialogique et dialogal, aussi transgressif qu'a pu l'être la pièce d'Arrufat, l'on observe qu'il instaure une dissonance d'origine pragmatique (Brès, 2005 ; 29), dans une sorte de contrepoint du code discursif habituel de l'hommage canonique, qui lui donne son caractère polyphonique. À cet égard, rappelons ce qu'écrit Palmer, dans « De los muros y la escritura » de *Ella escribía poscrítica* », à propos de la pratique traditionnelle du graffiti, de la nature et de la fonction culturelle de cette forme d'expression havanaise et des spécificités de son inscription dans l'espace de la ville capitale :

Como todas las ciudades de una vida intensa los *graffiti* se presentan en La Habana de un modo original. Más que los muros amplios y visibles, los signos

eligen lugares invisibles. No ha perdido el *graffiti* habanero la antigua tradición del CHORI de La Habana Vieja. [...] esta escritura de iniciados, convenida en enigma y clave, en código secreto no ha perdido sin embargo la necesidad de comunicar su mensaje apelando en breve homenaje a las altas columnas neoclásicas que acogen sus trazos (Palmer b, 2005 ; 32).

11. Par le statut que lui confère l'essai, le lecteur, dès le seuil de la page de couverture, est soumis au pouvoir performatif du graffiti qui émerge donc de l'invisibilité, en échappant aux seuls initiés, écrivains et critiques savants de l'œuvre d'Arrufat. Il révèle l'imbrication entre la vie d'un écrivain et une œuvre qui a été vouée à l'obscurité imposée par la censure, et ce, par le biais d'un genre dialogal qui s'observe dans le titre et les sous-titres des chapitres de l'essai.
12. Le titre, selon Genette, est un microtexte ayant une fonction double, rémathématique et thématique, et, pour Roland Barthes, « apéritive », « abrégative » et « distinctive », en ce sens qu'il appâte et renseigne le lecteur sur le sujet et la forme d'un texte, en engageant de la sorte un dialogue avec lui. Si le genre de l'essai est annoncé sur la couverture, c'est un étrange attelage que propose le titre, dont une partie en forme d'apostrophe, « Dame el siete, tébano », est donc la reprise du texte d'un graffiti de couleur verte, tracé à l'intention d'Arrufat, peint au pinceau sur un des pots à fleurs de la Plaza Vieja au cœur de La Habana, et découvert par hasard puis lu par des devisants, « El elegante » et « el desgarbado ». Très informés de l'odyssée personnelle d'Arrufat et eux-mêmes adeptes de la conversation, ils reviennent d'une conférence donnée par ce dernier sur l'écrivain cubain José Lezama Lima, « Oir conversar a Lezama ». Le conférencier y a abordé le thème de la conversation à laquelle il porte un intérêt particulier, auquel sont sensibles ces auditeurs lecteurs du graffiti et d'autres instances discursives mises en scène par l'essayiste Mateo Palmer, dialoguant comme dans les colloques antiques de Lucien de Samosa et commentant la conception de cet exercice de l'échange oral d'un Arrufat plaçant au plus haut point la qualité du style :

¿Qué esperará Arrufat para acabar de poner en blanco y negro sus ideas sobre la conversación? Así como disertó hoy sobre ese tema tomando como hilo conductor sus encuentros con Lezama, podría escribir sus reflexiones de manera más general. Y serán sustanciosas porque es un gran conversador. Tiene fama de chismoso, pero en realidad lo que a él le gusta es la conversación: la busca, la disfruta, y en el fondo, mira con desdén a aquellos que no ejercitan un arte tan sutil con ingenio y agudeza. Fijate que hoy hablé de la autenticidad de la obra cuya escritura anda en consonancia con el modo de hablar del autor, casi un juicio de valor estético (Palmer, 2014 ; 13).

13. La conversation telle que l'entend et la pratique Arrufat ressemble à « l'art de conférer » des *Essais* de Montaigne. Elle requiert, tant dans le cercle d'interlocuteurs savants d'Arrufat que de la part des voix dialogales de l'essai de Margarita Mateo, de « Bien écouter et bien répondre », « une des plus grandes perfections qu'on puisse avoir dans la conversation », comme l'écrivait La Rochefoucauld dans sa *Maxime* 139.

14. Du point de vue stylistique, dans le texte du graffiti inscrit amoureusement, l'usage du tutoiement, marque grammaticale du dialogal, dénote une proximité réelle ou désirée avec le destinataire, Antón Arrufat, dont l'identité se dévoile à travers le terme « tebano », qui joue d'une certaine ressemblance presque paronomastique avec « cubano ». En l'occurrence, le dialogue fort éclairant entre les commentateurs « el elegante » et « el desgarbado » met en opposition deux interprétations de l'objectif poursuivi par l'auteur du graffiti assoiffé d'une réponse de la part d'Arrufat, fondées sur une argumentation nourrie par des références à la cubanité du destinataire et à la probabilité d'un détournement hardi du titre de sa pièce par le sollicitant graffeur :

« Este graffiti está dirigido al mismísimo Arrufat, al que hemos estado invocando todo el tiempo con nuestra conversación », « No lo creo, del título de la obra de Arrufat a este reclamo tan vulgar, hay un buen trecho. Sabes tan bien como yo lo que significa el siete en nuestra tradición numerológica. Que *Los siete contra Tebas* por fin haya sido estrenado no quiere decir que la obra sea popular al punto de estimular estos desmanes callejeros », « No se trata de la obra, es evidente que se trata del autor. ¿No ves cómo se dirige a él llamándolo tebano? ¿Qué otra persona en esta ciudad podría ser invocada con semejante gentilicio? » (Palmer, 2014 ; 16).

15. Le titre suscite donc l'intérêt par sa configuration sémantique et grammaticale, en articulant la forme injonctive avec un terme polysémique, « el siete », qui dénote clairement l'homosexualité d'Antón Arrufat et une expansion explicative *La prosa de Antón Arrufat*. C'est comme si toute la recherche de dialogue n'avait pour but que la confusion entre la traduction du désir érotique de l'auteur du graffiti et le contenu de la prose de l'écrivain Arrufat. Étrangement, il faudrait en conclure que l'objet de l'essai, l'étude de la prose d'Arrufat, serait à rechercher derrière le graffiti hypertextuel de la pièce de théâtre inscrite dans la tradition littéraire cubaine de l'hellénisme. Éponyme de l'hypotexte, la tragédie d'Eschyle *Los siete contra Tebas*, et inspirée de *Les Féniciennes* d'Euripide, l'œuvre intertextuelle problématique du dramaturge cubain fut mal accueillie par les censeurs qui y décelèrent une transposition du conflit opposant les deux frères Étéocle et

Polynice dans l'univers révolutionnaire cubain des années 1961. Cette année fut celle du débarquement d'exilés cubains antirévolutionnaires appuyés par la CIA à Playa Girón et repoussés par les forces armées cubaines. Bien qu'elle fût primée en 1968 par l'UNEAC (Union Nationale des Écrivains et Artistes de Cuba), les tenants du dogmatisme à l'œuvre après le Congrès de l'Éducation et la Culture de 1971, pour lesquels l'art devint exclusivement une arme politique, l'exclurent du panorama théâtral pendant quarante ans jusqu'à l'autorisation de sa mise en scène à La Havane en 2007 par Alberto Sarraín. L'affrontement fratricide entre les fils d'Oedipe, socle de la tragédie, oppose celui qui tient les rênes du pouvoir et l'exilé qui revient réclamer l'héritage de son père réparti entre les Thébains. Le choix de cette matrice antique par l'auteur de la pièce lui a inspiré ce commentaire :

Mi desarrollo como dramaturgo, en crisis en ese momento, y los cambios sociales verificados en Cuba también en el momento en que acometí la versión, propiciaron a su manera singular, y que un griego de la época llamaría *destino*, mi redescubrimiento de *Los siete contra Tebas*. Me impresionaron su aliento épico, el tema de la justicia y el derecho, su encanto arcaico, la estructura rudimentaria como de una maquinaria de madera pintada en colores primarios, y el temor, sobre todo el temor, que la recorre como una llama. Temor a la muerte que la guerra precipita, temor de perder los bienes de la vida y el deseo, sumamente arraigado, de perder estos bienes (B. Barquet, 2000 ; 92).

16. De même, les sous-titres attribués aux six chapitres de l'essai mettent en évidence un usage presque systématique de signes interlocutifs, l'impératif et le tutoiement, une répétition du nom de l'allocutaire, sous forme d'une série d'injonctions dont le contenu est ambigu et érotiquement chargé. « Dame el siete, tebano », « Ábreme la caja, Antón », « Privilegia mi deseo, Antón », « No me echas a perder la Noche de Fiesta », « Ninguna Fanny, sólo entre tú y yo », « Basta de discursos, quiero al hombre ». Ils orientent vers un pacte de lecture où ne peuvent être dissociées l'expression de l'eros du « fotógrafo enamorado » en quête des faveurs de Antón Arrufat, devenu simplement Antón, et l'exhibition de la science du romancier et théoricien essayiste puisque ces sous-titres sont intertextuels de titres de romans d' Arrufat, tels que *La caja está cerrada* (2001), une boîte qui se définit comme une métaphore de la vie, faite d'expériences malheureuses et favorables, « que van tejiendo su devenir » (Palmer, 2014, 72), *La noche del aguafiestas* (2002) etc. Prendre possession de « Antón » par la quête du dialogue, par l'invitation à la jouissance jubilatoire d'une ouverture à la fois érotique et métaphorique telle qu'exprimée par le réseau lexical, revient donc à s'approprier sa science, explorer les circonstances de la création

d'une œuvre et se plonger dans la critique qu'elle a inspirée, comme le veut la mise en œuvre de « la asimilación discursiva », qui n'est autre que le propre *modus operandi*, la base de l'esthétique de l'essayiste Mateo Palmer. Ainsi, la voix démultipliée et fractale de Palmer, dans le chapitre intitulé « El fotógrafo enamorado », se dissimule derrière ce personnage, sous une forme autodiégétique. Le photographe est le fil conducteur, qui trace un parcours de la vie littéraire d'Arrufat, dès lors qu'il entreprend un voyage de La Havane à Santiago de Cuba, la ville natale de son écrivain de prédilection, pour remonter à ses origines, à la demande du journal *Revolución y Cultura*, et photographier les maisons des écrivains de cette ville de l'Orient cubain. Les photographies reproduites dans l'essai (Palmer, 2014, 37-39) sont partie prenante du dialogue recherché par le sollicitant et participent de son hétéroglossie (Salzar Orvig, 2005).

17. Le *choteo* est à l'œuvre, non seulement dans les graffiti par ses marques d'oralité, mais tout au long des conversations entre les diverses instances discursives commentant la prose d'Antón Arrufat. Il opère comme un moteur de la rupture de la norme générique, de la transgression vis-à-vis de la solennité de l'hommage et, à ce titre, marque le discours à plusieurs niveaux en renforçant sa performativité. Un rappel de la définition du *choteo* peut servir à éclairer le propos de l'essayiste Mateo Palmer et à caractériser l'essai comme genre dialogal. Le philosophe cubain Jorge Mañach, dans son essai *Indagación del choteo* (1955), l'étudie avec dédain et réprobation comme un travers de la conduite sociale à Cuba, s'expliquant par l'histoire de l'île, peu soucieuse des cadres normatifs fixés d'en haut, se traduisant par une irrévérence à l'égard des puissants et une propension à discrediter et à moquer la parole d'autorité (Valdés Zamora, 2020). L'*habitus* des Cubains marqué par le *choteo*, qu'a aussi étudié l'anthropologue et sociologue Fernando Ortiz, comme réaction des sujets soumis à la puissance du pouvoir colonial, « único medio defensivo a su alcance, el choteo: a la vez agresión y consuelo » (Ortiz, 1992 ; 162-163) semble, selon Palmer, pouvoir être mis en résonance avec la postmodernité :

[...] la dualidad de los comportamientos, la simulación, el carácter anfibio de la vida de los indios, la cotidianidad en la violación de lo establecido, contribuyeron en ese delirante torbellino que fue la transculturación, a fijar o exacerbar conductas que, como la burla sancionadora que expresa la palabra riante y tendenciosa -choteo- dícese en Cuba también se dan la mano con algunas actitudes posmodernas (Palmer, 2005 b ; 21).

18. Poursuivant leur déambulation, les devisants tirent la conclusion que la passion du graffeur éconduit se mue en animosité mêlée d'agressivité puisqu'un autre graffiti dont n'est pas absent l'expression de l'eros, ne laisse planer aucun doute à ce sujet : « Lo que yo quiero, es clavarte viejo carpintero », comme un écho à la violence belliqueuse qui émane de la pièce *Los siete contra Tebas*. « El llamado elegante, siempre atento a los detalles saca la conclusión tajante: « No vengas ahora a discutirme que el tebano no es Antón Arrufat. [...] muy a su pesar suyo, ha desatado una pasión vulgar y enfermiza (Palmer, 2014 ; 16) ». Loin de la gravité du contexte de la pièce *Los siete contra Tebas*, la proposition adressée à Arrufat par l'auteur des graffiti en 2013, attire l'attention par sa tonalité osée et ouvertement sexuelle, étant donnée la polysémie de « siete » que nous avons signalée. Les voix qui réagissent dialogalement à ces formulations, La Poetisa Languida, La Historiadora Perversa y el bibliógrafo Pasivo montrent une sensibilité tant au style du graffiti qu'à l'intention de son auteur et à son retentissement, et leurs commentaires s'avèrent tout aussi marqués par le *choteo* que le texte du graffiti et les potentiels *chismes* qu'il inspirera à des écrivains rivaux d'Arrufat.

Me parece muy ocurrente el graffiti aunque es demasiado fuerte lo que se le está pidiendo a Antón. El juego logrado a partir de *Los siete contra Tebas* es realmente ingenioso, hay que reconocerlo. Me imagino que la frasecita ya estará en la boca de sus enemigos y más de unos estarán llamando por teléfono a su casa con voz fingida pidiendo hablar con el tebano (Palmer, 2014 ; 12).

Hybridité générique

19. Il est important d'insister sur le rôle que joue l'appropriation par M. Mateo Palmer de l'hybridité générique dans sa mise en œuvre de la « asimilación discursiva », fondement de son dialogisme avec Arrufat. Par exemple, les instances discursives démultipliées de l'essai de Palmer, « El Bibliógrafo pasivo », « La Poetisa » et « La Historiadora », pratiquant la conversation à la manière d'Arrufat, analysent les traits paradigmatiques de l'œuvre en prose de l'auteur de nouvelles en soulignant que celle-ci est traversée par une présence constante du poème. La Poetisa, se référant à l'argument d'autorité de Salvador Redonet, spécialiste de la nouvelle et auteur de l'essai *Vivir del cuento*, signale que dans le récit « Mi antagonista », « el mismo personaje-narrador en su confesión (a través de la cual -rasgo estilístico importante- se dirige al lector, a otros personajes y a sí mismo) se

ve obligado a moverse entre la tragedia, el melodrama y la comedia » (Palmer, 2014 ; 85). Il en va de même de l'infiltration des textes dramatiques par l'acuité d'une dimension réflexive, et il en résulte un brouillage des frontières souligné par Palmer : « intenso valor poético de sus textos dramáticos, y al mismo tiempo cercanía que mantienen con la prosa reflexiva » (Palmer, 2014 ; 11) ; c'est également ce que pointe Carlos Celdrán, directeur Artístico y General del Grupo teatro Arcos, qui analyse en ces termes *Los siete contra Tebas* :

El golpe es la sorpresa del uso del teatro como dispositivo para pensar las grandes ideas cívicas en juego en aquel momento: la justicia social/ individual, el uso y abuso del poder, la razón de Estado, la política y la verdad. [...] Arrufat prefiere el uso de la contradicción seca, conceptual para definir el ser cubano en su momento. Contradicción agónica, irresoluble, que es presentada en la obra, al desnudo. » [...] La acción se desarrolla en un espacio abstracto, desprovisto de ilusión, de « realidad », de fondo, de perspectiva, perfecto para la confrontación frontal de las Ideas, de los Discursos, la Utopías, la maquinaria y las coartadas de la Historia, que reafirman esta visión de dispositivo, de máquina de pensar y de analizar un problema crucial en la escena (Celdrán, 2008 ; 4).

20. Arrufat conçoit donc son théâtre comme une agora puisqu'il fonde sa tragédie sur l'idée d'un dialogue nécessaire entre les frères ennemis, un échange quasi philosophique sur le pouvoir et l'Histoire. Le tissage caractéristique de cette hybridité se donne à voir aussi dans ses deux romans, *La caja está cerrada* et *La Noche del aguafiestas*, où « es notable la presencia de la narratividad y lo dialógico » (Palmer, 2014 ; 11). De plus, toutes ces voix soulignent l'omniprésence de « un ensayismo que, sin embargo, no hace peligrar la calidad muy concreta -en tanto hechos, en tanto relación de los hechos- pues ese 'ensayismo' forma parte del sistema de actos y estados en el que Arrufat se aposenta con ostensible comodidad » (Palmer, 2014 ; 89). Dans la mise en œuvre de « la asimilación discursiva » par l'essayiste Palmer, qui déploie dans son essai la même hybridité constitutive de l'œuvre narrative d'Arrufat, les prises de position antagonistes de « la Lánguida », « La Perversa » et « el Bibliógrafo pasivo » à propos de l'hybridité chez Arrufat, s'expriment sous forme dialogale, en style direct, cet échange étant assorti de commentaires semblables à des didascalies théâtrales : « le espetó un flechazo », « el Bibliógrafo pasivo tragó en seco. Había aguantado, inmovible, la primera estocada, pero no estaba preparado para la provocación. « ¡Ficciones súbitas! ¡Así fue como el mismo Antón denominó a esos textos! » (Palmer, 2014 ; 86). L'on observe ainsi un entrelacement entre le modèle discursif du débat d'idées, où sont visibles « des degrés

d'argumentativité » pour reprendre la formulation d'Amossy (Amossy, 2000) et le dialogue théâtral. En matière d'hybridité, dans la fiction romanesque et théorisante d'Arrufat, *La noche del aguafiestas*, la théâtralisation est remarquable par les dialogues et par la précision des lieux, puisque Actité, le seul personnage féminin du roman, portant le même nom que la danseuse de *El alma y la danza* du Français Paul Valéry, mène la conversation avec Aristarco Valdés, el Aguafiestas, et que la relation dialogique s'obtient aussi par la rencontre sexuelle entre les personnages, « punto culminante de la condición dialógica que caracteriza a la novela desde su misma concepción » (Palmer, 2014 ; 144-145). Dans l'essai de Palmer, toutes les voix attachées à démêler les formes caractéristiques de la prose d'Arrufat configurent, par leur dialogue fait de divergences et tissé de discours d'autorité rapporté et narrativisé, les *dramatis personae* d'un texte théâtral. L'hybridité de l'essai de Mateo Palmer se signale dès l'incipit par l'originalité du style, la subtilité de la glose qui se développe afin de rendre hommage à la qualité incomparable de l'organe de la conversation, la langue d'Antón Arrufat. « Suelta, que se mueve suelta », réitérée trois fois par une anaphore comme dans un poème, où l'on peut détecter une relation transtextuelle avec le *Romancero gitano* « Verde que te quiero verde » de Federico García Lorca, et sans doute avec la pratique du *trabalenguas* de Guillermo Cabrera Infante. Y vibrent le même rythme, un semblable balancement poétique, une agilité de la parole, au cours d'une description détaillée de l'organe, de sa fonction, empreinte d'exaltation, de dynamisme et ludiquement moqueuse. Cette attention à un détail corporel fonctionne comme un dialogue avec l'Arrufat poète mais également avec celui qui a fait montre de son acribie, de sa capacité de s'attarder, à la manière d'un phénoménologue, sur la nature et l'importance de choses, sur la présence au monde d'objets et d'êtres considérés comme négligeables, dans son essai intitulé *Pequeñas cosas*. Cette attention au monde est théorisée par une instance autodiégétique :

Me figuro que la historia de ciertos objetos podría servir para conocer la de un pueblo entero, la de una civilización. Quizás cuando podamos redactar la historia de un encaje o la de una comida [...] al igual que escribimos hoy la biografía de alguien que consideramos importante, estaremos adiestrados para contar la historia de la humanidad » (Palmer, 2014 ; 65).

21. L'essayiste Mateo Palmer confère ainsi valeur de synecdoque ou de métonymie de *El hombre discursivo* (2005), titre significatif de l'un des essais d'Arrufat, à la langue avec laquelle celui-ci fait connaître son corpus

d'idées, au cours de la conversation et de ses conférences, en affirmant par ailleurs la place de l'oralité dans la mise en valeur de la connaissance :

[...] afilada, muy cortante y hasta muerde, aunque no tiene dientes, y rasga sin ser filoso acero, y se clava y no es cuchillo, hiere sin ser espada, quiebra huesos aunque no los tenga, y es tanto su batallar constante que deja de interesarle el punto de articulación de las interdentes, las alveolares, mucho menos le preocupan las palatales o las velares, absorbida como está en su propio tijere-teo (Palmer, 2014 ; 9).

22. L'hommage rendu à l'organe de la conversation d'Arrufat par l'essayiste, pour rappeler sa réception par l'aréopage des académiciens cubains de la langue, en raison de ses qualités d'homme du verbe et salué pour « la maestría en el manejo del lenguaje, la capacidad lingüística desplegada en aras de su potenciación estética, su dominio, en fin, del arte de la palabra » (Palmer, 2014 ; 10) ne manque cependant pas de faire un éloge de sa vivacité et de son incontrôlable penchant pour le persiflage, qui lui a valu force attaques et une animosité évidente née de la « malevolencia del gremio de los escritores » (Palmer, 2014 ; 192)

23. Il est certain que l'essai de Mateo Palmer se dessine comme un condensé dialogique et polyphonique de la critique théorique sur l'œuvre d'Antón Arrufat et opère comme une caisse de résonance de l'ébullition et du retentissement dont a fait l'objet cette œuvre dans plusieurs générations d'intellectuels de l'île et d'ailleurs, comme Julio Cortázar. Son exercice de style d'une extrême agilité, aussi labile que la prose d'Arrufat marquée par de l'« ensayismo », vise à donner toute sa place à un écrivain devenu un mythe national. De même qu'Arrufat a amplement recouru au dédoublement comme thème littéraire mais aussi comme procédé de mise en scène de lui-même et de ses personnages de fiction, Palmer s'est projetée dialogiquement dans l'objet de sa réflexion en retraçant ainsi une biographie existentielle et littéraire de l'auteur de prose cubain et en démultipliant sa propre voix par le biais de personnages savants de la science du prosateur Arrufat. Ainsi, l'appel au dialogue de l'auteur du graffiti inscrit dans le titre de l'essai se voit-il exaucé de la manière la plus efficiente et gratifiante pour Arrufat, autrefois assigné à des tâches subalternes dans une modeste bibliothèque du quartier de Marianao pendant sa mise à l'écart. Comme un défi à ceux qui l'avaient exclu du débat public artistique et intellectuel pendant de longues années, M. Mateo Palmer s'est donc appliquée à révéler les contenus de la *caja cerrada* de la bibliothèque constituée par l'œuvre polymorphe et hybride d'Arrufat, en maniant diverses modalités formelles et

discursives, autour de l'« ensayismo » omniprésent dans les genres qu'il a pratiqués. Cependant, Arrufat n'accordait pas une grande considération au genre de l'essai, qui n'égalait, selon lui, ni la poésie, ni l'épopée, ni une certaine prose de fiction.

El ensayo -se ha repetido mucho- es uno de los géneros literarios más difíciles: escurridizo, híbrido, inasible, es también uno de los menos susceptibles de ser caracterizado. Sus límites son siempre ambiguos, poco definidos en relación con otras expresiones en prosa, sean o no de ficción. [...] Necesita del peso de la tradición y de un amplio saber acumulado para ofrecer muestras de vitalidad, y por eso mismo, puede dar la medida de la madurez alcanzada por una cultura (Palmer, 2014 ; 173).

24. Une telle réflexion théorique sur ce genre, qui éclaire une lecture de *El hombre discursivo*, un essai en tant que tel publié sans conviction par Arrufat et écrit sur commande pour réunir ses nombreuses critiques sur la littérature et l'histoire, épouse pertinemment les contours de l'art de l'essai de Mateo Palmer, conçu comme un jeu de miroir entre deux essayistes, un système métalittéraire, subtile et vivifié par l'humour du *choteo*. « Anhelamos saber, sondear las profundidades, acortar las distancias que nos separan », écrivait Arrufat dans ses « Notas al viento », à propos de Julián del Casal, un essai sous forme de fragments dans lesquels il superpose Des Esseintes, le personnage de *À rebours* du romancier français Joris-Karl Huysmans, et le poète moderniste cubain. C'est ainsi que l'essayiste Mateo Palmer réduit la distance en construisant le dialogisme avec Arrufat et son dialogue avec les critiques et les lecteurs « conversables »¹ de l'œuvre.

Bibliographie

AMOSSY Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Nathan Université, 2000.

ARRUFAT Antón, *Los siete contra Tebas*, La Habana, UNEAC, 1968 ; Teatro cubano contemporáneo, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____, *La caja está cerrada*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2001.

_____, *La noche del aguafiestas*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

1 « conversable », (Littré), terme tombé en désuétude servant à désigner une personne avec laquelle on peut parler facilement et agréablement.

_____, *El hombre discursivo*, La Habana, Letras Cubanas, 2005.

BAKHTINE Mikhaïl, « Les genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard (1979), 1984, p. 265-308.

B. BARQUET Jesús, « Arrufat habla claro », Entrevista, *Encuentro de la Cultura cubana*, n° 14, Madrid, primavera de 2000, p. 91-100.

BRÈS Jacques, « Sous la surface textuelle, la profondeur énonciative. Ébauche de description des façons dont se signifie le dialogisme de l'énoncé », *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, textes réunis et présentés par P. P Haillet & G. Karmaoui, Université de Cergy Pontoise, Centre de Recherche Texte/Histoire, 2005, p. 11-33.

BRÈS Jacques, VÉRINE B., « Le bruissement des voix dans le discours : dialogisme et discours rapporté » *Faits de langue*, 19 : 159-169, 2002.

CELDRÁN Carlos, « Una segunda lectura de *Los siete contra Tebas* », Textos contenidos en el Programa de manos del estreno, La Habana, 2008, p. 4.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil collec. Essais Points, 1962.

HELLEGOURAG'H Jacqueline (Editrice scientifique), Préface de Marc Fumaroli, *L'art de la conversation, Anthologie*, Classiques Garnier, Coll. Classique jaunes, 2014.

MAÑACH Jorge Mañach, *Indagación del choteo*, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1955.

MATEO PALMER Margarita a, *Ella escribía poscrítica*, Ensayo, La Habana, Ed. Abril, 1995, La Habana, Letras Cubanas, 2005.

____ b, Luis Álvarez Álvarez, *El Caribe en su discurso literario*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2005.

_____, *Desde los blancos manicomios (2008)*, Antón Press, 2010.

_____, *Dame el siete, tebano, la prosa de Antón Arrufat*, Premio Ensayo UNEAC 2013, La Habana, Ediciones Unión, 2014.

PÉREZ-HERNÁNDEZ Reiner, *Indisciplinas críticas. La estrategia poscrítica en Margarita Mateo Palmer y Julio Ramos*, Leiden, Almenara, 2014.

REDONET Salvador, *Vivir del cuento*, La Habana, UNEAC, 1994.

R. LUCIEN, « Dialogisme, polyphonie et stratégie dialogale... »

SALAZAR ORVIG Anne, « Les facettes du dialogisme dans un discours ordinaire », *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, textes réunis et présentés par P.P Haillet & G. Karmaoui, Université de Cergy Pontoise, Centre de Recherche Texte/Histoire, 2005.

VALDÉS ZAMORA Armando, « Una lectura de la sátira en Cuba, *La indagación del choteo* de Jorge Mañach. Disponible à : [https:// cubadorista.files.wordpress.com/2020/ameri_0982-9237_2008_num37_1812.pdf/](https://cubadorista.files.wordpress.com/2020/ameri_0982-9237_2008_num37_1812.pdf/)