

ÉMETTEUR(S), RÉCEPTEUR(S), MESSAGE(S). DE LA RÉCEPTION DANS DOMAR A LA DIVINA GARZA DE SERGIO PITOL

Diana-Adriana Lefter
diana_lefter@hotmail.com
Université de Pitesti, Roumanie

Résumé

Ce travail propose une remise en question de quelques termes fondamentaux de la théorie de la réception – producteur, message, consommateur – à partir d'un roman hispano-américain contemporain, « Domar a la divina garza »¹ de Sergio Pitol. Nous analysons les rapports qui s'établissent aux différents niveaux de la communication, avec un intérêt plus poussé pour le rapport Dante émetteur / la famille Millares récepteurs. C'est, à notre avis, un exemple de communication échouée, mais qui aboutit à une « autocommunication », car à travers le récit de son expérience turque, le producteur Dante réussit à exorciser sa douleur.

Mots-clés : autocommunication, réception, échec, secondéité, Sergio Pitol

Abstract

In the present paper we want to propose a new focus on three of the most important concepts in the theory of representation: the producer, the message and the receiver, as they appear in a well-known contemporary Latin-American novel, « Domar a la divina garza » by Sergio Pitol. We analyse the relation between the producer and the receiver as poles of the communication, mostly in the interaction between Dante as a producer and the Millares as receivers, as this one is, in our opinion, an example of a failed communication. Nevertheless, the result is a so-called “autocommunication”, as Dante succeeds, by telling his Turkish experience, to exorcise his pain.

Key words: autocommunication, reception, failure, secondeity, Sergio Pitol

Resumen

Nuestra ponencia propone un nuevo enfoque sobre algunos de los conceptos clave de la teoría de la recepción – el productor, el mensaje y el consumidor – en la novela hispanoamericana contemporánea « Domar a la divina garza » de Sergio Pitol. Hacemos una análisis de las relaciones que aparecen a los diferentes niveles de comunicación, concediendo un interés más grande en la relación entre Dante como emiteente y los Millares como receptores del mensaje. Se trata aquí, según nosotros, de una comunicación fracasada, que, sin embargo, termina por ser una « autocomunicación », porque, a través de la narración de su experiencia turca, el productor Dante logra exorcizar su dolor.

Palabras clave: autocomunicación, recepción, fracaso, segundeidad, Sergio Pitol

Toute communication est un processus qui implique trois pôles : celui de la production, celui de la réception et le message proprement-dit.

¹ Pitol, Sergio, *Domar a la divina garza*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1988, pour l'édition en espagnol, édition française *Mater la divine garce*, Editions Gallimard, Paris, 2004, traduction Gabriel Iaculli.

Pour que le processus communicationnel aboutisse, la coopération¹ entre le pôle de la production et celui de la réception est nécessaire et indispensable. Elle se réalise par le partage d'un code commun et par la construction d'une image idéale du producteur et du récepteur. En d'autres termes, chaque producteur « choisit » son destinataire et crée les meilleures conditions pour que son message soit bien décodé ; à son tour, le récepteur se construit une image idéale de ce que/qui le producteur du message devrait être et attend de bonnes intentions de la part de celui-ci. Si ces conditions ne sont pas respectées, la communication échoue.

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'étudier la construction du processus communicationnel dans un roman hispano-américain contemporain, *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol. Il nous a semblé particulièrement intéressant de nous en tenir à ce corpus, parce que la trame du roman suit trois paliers de communication et le succès, ou bien l'échec de celle-ci : Le chapitre liminaire, assumé par le « vieil écrivain » dans ses 60 ans présente le laboratoire de l'écrivain. Ensuite, l'histoire de Dante C. de la Estrella, racontée devant la famille Millares c'est la mise en œuvre du projet initial construit par le « vieil écrivain ». Enfin, l'histoire « en abîme » de la vie de Gogol, racontée par Marietta Karapentiz à Dante et insérée par celui-ci dans sa propre histoire est le troisième palier. Nous sommes intéressés par le rapport entre le producteur Dante C. de la Estrella, narrateur au premier degré d'une histoire dont il est aussi personnage, et le groupe des récepteurs, formé par les membres de la famille Millares.

Pour faire le récit de ses mésaventures à Istanbul, dans la compagnie des frères Vives et de la fameuse Marietta Karapentiz, Dante choisit comme auditoire la famille Millares, lesquels s'avèrent de mauvais récepteurs : mauvais pour ne pas partager le code et l'expérience de Dante, mauvais parce que Dante ne sait pas « construire »² ses destinataires. Ainsi, Dante, comme producteur du message, se trouve devant un paradoxe, il choisit,

¹ Nous utilisons le concept de « coopération » dans la lignée de Umberto Eco, qui postule que la coopération est le travail conjoint de l'auteur d'un texte et de son lecteur, dans le but d'extraire et de comprendre d'un texte ce que le texte ne dit pas ouvertement, mais suppose, promet, implique. En faisant cette activité, le lecteur/le destinataire met en relation le texte avec tout un réseau intertextuel dans lequel le texte a ses origines, il « remplit les trous » du texte. (Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Grasset, Paris, 1965, Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985)

² Il s'agit de la construction du lecteur modèle, telle qu'elle est postulée par Umberto Eco. L'auteur construit son lecteur modèle par le choix d'une langue, d'une encyclopédie, en émettant des signaux de genre, en restreignant le cadre géographique, historique, etc. (Eco, Umberto, *op. cit.*)

obstinément, de raconter, mais il ne choisit pas ses destinataires, mais simplement des destinataires, qui tourneront, pour paraphraser les mots de Montaigne à l'inverse, en « lecteurs insuffisants » : « Un suffisant lecteur découvre souvent ès écrits des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et y prête des sens et des visages plus riches. »¹

De plus, Dante ne respecte à aucun moment le pacte de coopération qui devrait régir toute relation entre le producteur et le consommateur du message. Par la narration de ses expériences turques, Dante ne veut vraiment pas laisser l'auditoire décoder le texte ; preuve en est la parcimonie dans offrir des informations pertinentes, doublée d'un plaisir quasi cynique de détourner l'attention du destinataire par l'introduction d'histoires secondaires peu éclaircissantes pour l'histoire principale – l'histoire de sa rencontre à Rome avec celle qui allait devenir son épouse, Maria de la Concepción – de détails excessifs² mais trop peu révélateurs pour le récit qu'il est en train de faire – l'histoire de sa bourse doctorale à Rome – et de digressions faussement intellectuelles – ses études sur Gogol, les conférences de Marietta Karapentiz sur l'auteur russe.

Toutes ces digressions rendent le discours opaque à l'auditoire qui est, par contre, tenté de donner une interprétation fautive à l'histoire ou bien à s'intéresser à des détails peu pertinents. Ainsi, par exemple, l'architecte Millares présuppose, à la suite de tous les détails sur Istanbul et sur l'exotisme de Marietta Karapentiz, qu'elle soit Turque. Cela le transforme dans un mauvais lecteur, qui remplit fautivement les trous du message de Dante :

*Les quedaría más que agradecido si se astuvieran de desvirtuar con su imaginación mis palabras. Trato de ser preciso en todos y cada uno de los índices que compusieron ese absurdo pero revelador episodio de mi vida. Pido entonces, y creo tener derecho a ello, que se abstengan de manifestar sus propias interpretaciones – respondió Dante de la Estrella con acritud.*³

Il s'instaure ainsi une sorte de rivalité interprétative entre le producteur du message et son auditoire. Il n'y a pas de coopération entre la précision de Dante et l'imagination de Millares, puisque les deux remplissent fautivement leurs rôles : de la Estrella fait excès de détails non-pertinents, guidant ainsi son auditoire vers une fausse piste – il ne sait pas

¹ Montaigne, Michel, *Les Essais*, P.U.F., Paris, 1992, p. 127

² *Los detalles ofrecidos por el narrador resultaban más bien incoherentes, a menos que la razón de aquel fracaso estuviese contenida en el meso inicio de la crónica, en el que nadie había puesto demasiada atención.* (Pitol, Sergio, *op. cit.*, p. 73)

³ Pitol, Sergio, *op. cit.*, p. 82.

ou ne veut pas laisser les spectateurs déchiffrer le message ; ces derniers, à leurs tours, désacralisent, par leur indifférence, mépris, voire ironie, l'autorité du producteur.

A ce point, il se pose quelques questions : Est-ce que les Millares sont les vrais destinataires du message de Dante ? Est-ce qu'il les a choisis ? Et alors, pourquoi eux, et non pas d'autres ?

Pour donner des réponses à ces questions, il faut observer et analyser le contexte de l'énonciation, de la production du message : Dante arrive dans la maison Millares pour éclaircir avec Mme. Millares les détails administratifs d'un projet auquel ils travaillent ensemble. Il n'y trouve pas celle qu'il cherchait et se trouve, par contre, devant un accueil peu aimable, indifférent, voire hostile : le mari de Mme. Millares, leurs deux enfants et les vieux Millares. C'est un contexte que Dante ne choisit pas, comme il ne choisit son auditoire : c'est un pur hasard :

Y así, por obra y gracia de la voluntad de un novelista, el licenciado Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, se encontró en una tarde de lluvia en Tepozatlán, sentido en medio de un confortable sofá de cuero negro en la sala de estudio de Salvador Millares. Hojea sin la menor convicción, mas bien con desgana, algunos periódicos ; incómodo, al parecer, porque en esa casa nadie le presta la atención a la que se considera acreedor.¹

Dante, diplômé en droit et entrepreneur, ne partage aucun savoir et aucun intérêt avec ses spectateurs : Antonio Millares, grand amateur des romans de Simenon ne s'intéresse qu'à l'intrigue policière, les deux enfants veulent apprendre des détails architecturaux, qu'ils retrouvent dans les figures qu'ils construisent, le vieux Millares est curieux d'apprendre tout sur Marietta, tout en faisant un jeu de cartes ; la vieille Millares, enfin, est la moins intéressée par l'histoire, et plus attentive à l'atmosphère. Dans un tel contexte communicationnel, le message n'est qu'un simple « son », que le public perçoit d'une manière passive, comme il perçoit aussi le bruit de la pluie incessante qui frappe aux fenêtres. Ce n'est donc pas le public idéal, intéressé à collaborer à la construction du sens message, mais un public penché surtout vers le « spectacle » de la production de celui-ci :

Al callar el licenciado, el único ruido que se dejó oír fue el monótono galopeto de la lluvia sobre los cristales. Las miradas estaban concentradas en aquel homúnculo de mirada enloquecida y rostro casi desfigurado que permanecía en actitud inmóvil en medio del sofá. Nadie

¹ Idem., p. 20.

podía presumir de haber captado por entero el sentido de aquella agitadaíissima perorada.¹

L'agitation de l'auditoire, aussi bien que leur effort se dirigent vers une direction qui ne s'inscrit pas dans la logique habituelle de l'acte communicationnel : peu intéressés ou égarés dans le message, incapables par conséquent d'en anticiper la suite ou la fin, ils peuvent par contre anticiper correctement la fin du producteur : l'anéantissement, la destruction, la chute. Ces mauvais consommateurs ne s'inscrivent ainsi pas dans le prototype du lecteur modèle², parce qu'ils détruisent l'image du producteur modèle. Un producteur se légitime par sa position d'initiateur du message et par le fait qu'il est reconnu comme tel par le récepteur – il est en d'autres termes « pris au sérieux » - or, Dante ne l'est pas, ce qui a comme conséquence une dilution de l'intérêt participatif de l'auditoire, qui traverse des sentiments divers qui vont de l'énervement à la curiosité, en passant par l'inquiétude et le mépris.

Hubo momentos en que De la Estrella parecía a punto de perder la voz: jadeaba, arrastraba las palabras en un murmullo casi inaudible. Otros, en que elevaba el volumen con vulgar desmesura. Ciertos pasajes parecían proyectados en exasperante cámara lenta, luego, sin transición que preparase el auditorio, una urgencia enloquecida parecía acuciarlo para deshacerse a la mayor brevedad posible de sus recuerdos turcos; las palabras se le encimaban, se atropellaban para desbordarse el tumulto como un río salido de madre. Los Millares, a esas alturas, lo oían ya con sentimientos muy mezclados. Hasta para los gemelos resultaba evidente que a aquel orate no se le podía tomar en serio. Ciertos movimientos de irritación, de impaciencia, de desprecio, comenzaron a florecer entre el reducido auditorio, unidos a la natural curiosidad por saber cómo terminaría aquella historia que paso a paso se precipitaba en lo grotesco.³

La dérision et la destruction du statut de l'émetteur n'affectent pas seulement la qualité du décodage, mais aussi la visée du message : une histoire dramatique devient risible pour l'auditoire, en dépit de leur bonne

¹ Idem., p. 73.

² Nous utilisons ce concept à l'instar de Umberto Eco, à savoir l'instance qui, dans le processus de production du sens d'un texte, est capable de coopérer à l'actualisation textuelle telle que l'auteur la concevait. C'est le lecteur qui devrait se manifester du point de vue interprétatif tel que l'auteur s'était manifesté du point de vue génératif. L'auteur prévoit son lecteur-modèle, dans le sens qu'il le suppose et le construit, par la manière dans laquelle il oriente son texte. (Eco, Umberto, *op. cit.*)

³ Pitó, Sergio, *op. cit.*, p. 138.

volonté initiale¹. Cela arrive parce que la constante de l'interaction entre Dante et les Millares est le non respect du statut de chacun des pôles de la communication : Dante ne se comporte à aucun moment comme un émetteur qui veut transmettre un message, qui veut donc communiquer : il n'offre pas le taux informationnel nécessaire et suffisant au bon décodage, il refuse la collaboration avec ses récepteurs, il a un discours souvent incohérent, construit d'une manière inégale ; de plus, les récepteurs ne lui accordent pas le crédit dû au producteur du message. De l'autre part, les personnes de l'auditoire ne remplissent également pas leur rôle : ils ne partagent pas les intérêts et l'encyclopédie du producteur, ils se trouvent dans une position qu'ils n'ont pas choisie, ils sont plus intéressés par les éléments collatéraux que par les aventures de Dante, leur attention est plutôt accaparée par la personne du producteur que par le message de celui-ci et, enfin, ils ne reconnaissent pas à Dante son statut d'émetteur. Ainsi, il se passe souvent un changement de rôles, qui découle de cette dérision du statut de l'émetteur et du destinataire, jusqu'au point où l'émetteur est tenu, par les destinataires à « remplir les trous » du message, travail qui devrait normalement être fait par eux-mêmes. Manque de volonté à collaborer à la production du sens et au décodage ? Reproche indirect, plutôt, dirions-nous, adressé à un émetteur qui ne leur offre pas les clés de lecture nécessaires et qu'ils attendaient :

*Había llegado al inicio de los acontecimientos del segundo día, el último, según había anticipado, de su estadía en Estambul. Por lo mismo, tenían que estar a un paso de las explicaciones que llenaran los huecos en cuya existencia parecía voluntariamente recrearse.*²

Les Millares ne sont donc pas les « lecteurs », l'auditoire choisi par Dante, mais simplement des spectateurs, un auditoire, devant lesquels Dante se trouve par hasard et devant lesquels il est s'entête à rester, en imposant sa présence, sous le prétexte de la forte pluie qui ponctue son récit. Pourtant, Dante fait un choix : celui de raconter, de dire son histoire, de produire son message même s'il réalise peu à peu que son discours est

¹ Salvador Miralles no pudo contener una carjada.

- ¿ He incurrido, tal vez sin advertirlo, en algún efecto del genero comico ? ¿Algo he dicho que incitara a la risa ?

- Nada en especial – respondió el arquitecto, sin perder el buen humor - , pero hasta donde me doy cuenta, licenciado, hay algo que lo atemoniza y no le deja continuar la historia. Acelera usted y frena. Avanza un poco para retroceder casi inmediato. ¿ A qué puede deberse ? (Pitol, Sergio, *op. cit.*, p. 128-129)

² Pitol, Sergio, *op. cit.*, p. 139.

en vain¹, devant qui que ce soit, où que ce soit, quelles que soient les circonstances : il impose son histoire comme il impose sa présence, devant un public qui n'y est pas intéressé.

A quel but ? Pourquoi Dante s'obstine-t-il à faire ce récit, à raconter cette histoire peuplée de personnages et situations inconnus à son public, malgré la réticence, voire l'hostilité de celui-ci ?

Notre réponse est que tout cela arrive parce que, à aucun moment Dante n'a pas l'intention de communiquer avec son auditoire, mais il veut tout simplement remémorer ses souvenirs, par le récit. Dante se confronte, par le récit qu'il fait, avec le passé, essayant de le recomposer, pour découvrir des choses inconnues sur lui-même, pour s'expliquer. Les images du passé, aussi bien que les sensations² se superposent sur les moments présents. La narration de l'histoire de Istanbul devient l'expérience présente d'une expérience passée réelle. Par la verbalisation de l'expérience turque, Dante tente une sorte d'exorcisation et de purification, mais non pas dans l'exercice du partage. On se trouve donc devant un acte d'autocommunication³ par la remémoration. Or, le mécanisme de la remémoration relève par excellence de la secondéité⁴, car le principe fondamental est la mise en confrontation de deux étapes, de deux temps, de deux hypostases du même moi.

¹ *Al regresar de su asiento, hizo una inspección visual del auditorio. Estuvo a punto de derramar el whisky. Con excepción del arquitecto, quien no leía, sino permanecía con la cabeza echada hacia atrás, los ojos cerrados y una sonrisa desvaída en la boca, balanceando suavemente su mecedora, los demás habían vuelto a sus mezquinas ocupaciones, las cartas, el tejido, el Taj Mahal, la Mezquita Azul. ¿Así que había gastado su tiempo arrojando margaritas a los cerdos ?* (Pitol, Sergio, *op. cit.*, p. 100)

² *Le souvenir d'une sensation est une chose capable de suggérer cette sensation, je veux dire de la faire renaître, faible d'abord, plus forte ensuite, de plus en plus forte à mesure que l'attention se fixe davantage sur elle. [...] La sensation, en effet, est essentiellement de l'actuel et du présent ; mais le souvenir, qui la suggère du fond de l'inconscient d'où il émerge à peine, se présente avec cette puissance suis generis de suggestion qui est la marque de ce qui n'est plus, de ce qui voudrait être encore.* (Bergson, Henri, *L'énergie spirituelle*, Felix Alcan, 1930, p. 141.)

³ cf. Lotman, Youri, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973. Pour Lotman, s'il y a intersection entre les niveaux dramaturgiques, le point focal devient la distance. C'est l'autocommunication, où les sujets qui reçoivent et transmettent le message sont les mêmes. C'est un processus d'autoconnaissance, un processus personnel de réforme de la conscience.

⁴ Pour Pierce, la secondéité est une catégorie qui se manifeste à travers trois types de phénomènes : l'expérience, la lutte et le fait. L'expérience, à savoir le cours de la vie, est plutôt une « expérience des vicissitudes », une « modification imposée de force à nos façons de penser ». A la contrainte et à la pression des faits extérieurs s'oppose la résistance du monde interne, ce qui implique qu'il existe toujours un élément d'effort et de lutte dans l'expérience. (Pierce, Ch., *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978, p. 92-97)

Revenons à la problématique de l'autocommunication et surtout à la validité du concept. Si l'on se tient à la vision de Lotman, deux sont les éléments constitutifs de l'autocommunication : l'annulation de la distance entre l'émetteur et le récepteur du message et le processus psychique de reforme de la conscience qui se déclenche par l'acte d'autocommunication. Les recherches ultérieures de Maria Corti¹ précisent que l'annulation de la distance entre l'émetteur et le récepteur a comme conséquence la préservation de l'information dans le territoire individuel et le fait que celle-ci circule dans le temps et non pas dans l'espace. Maria Corti ajoute aussi des critères « formels » dans la définition de l'autocommunication : les notations brèves à seule visée personnelle, les abréviations à valeur d'indice, les notes qui doivent enregistrer et sauver quelque chose pour la mémoire future, bref des procédés cryptographiques.

Il en résulte que l'objectif de l'autocommunication est la communication entre les « moi » successifs de l'émetteur. Or, comme Corti le rappelle à juste titre, « le moi permanent, qui se prolonge pendant toute la durée de notre vie » est formé « de tous les moi successifs qui, en somme, le composent en partie. »² Il s'en suit, selon nous, qu'il n'y peut jamais avoir d'identité psychologique parfaite entre le producteur du message et le récepteur, même s'il y a identité physique car, ce qui s'annule, c'est la distance spatiale, mais non pas celle temporelle : en d'autres termes, le moi émetteur, appartenant au temps T1 n'est pas identique au moi récepteur, appartenant au temps T2, car entre T1 et T2 il y a un temps qui s'est écoulé, ce qui a fait que le moi « décodeur » change. Conséquence ? L'autocommunication, telle qu'elle a été définie par Lotman, n'est qu'une virtualité. Pour nous, l'autocommunication est la communication entre ces moi successifs du même émetteur, son rôle étant celui de les faire communiquer dans le temps.

Comment les critères énoncés ci-dessus sont-ils respectés dans le discours de Dante ? Tout d'abord, il y a annulation de la distance entre l'émetteur et le récepteur du message, mais seulement annulation de la distance physique ; ce qui est plus fort, c'est cette « reforme de la conscience » que Dante tente par l'aveu. Ensuite, son discours est cryptographique, non pas au niveau formel, mais au niveau de la possibilité de décodage offerte aux récepteurs : les innombrables détails sur l'apparence physique de Marietta, sus ses sensations et impressions, la manière fragmentaire et fragmentée de présenter l'histoire, les maintes

¹ Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976, nuova ed. *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, 1997

² Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1954, p. 696.

notations « intellectuelles » sur l'anthropologie, sur les traditions des peuples exotiques ou sur Gogol, voilà autant de manières pour crypter le message, qui s'avère ainsi opaque à tout lecteur externe.

Ainsi, nous affirmons que toute l'histoire que Dante C. de la Estrella présente devant les Millares n'est pas une communication, mais une autocommunication : l'émetteur ne se propose à aucun moment de transmettre un message à son auditoire, il a besoin de cet auditoire tout simplement pour avoir la sensation d'un public ; par contre, Dante veut, par le récit, se libérer d'un passé qui le tourmente, revivre les mêmes sensations dans l'espoir d'un salut, d'une compassion peut-être ou d'une confirmation, de toute façon, mettre en confrontation son moi passé avec son moi présent par le discours est pour Dante la façon de se libérer des fantasmes du passé.

Comme producteur du message, Dante s'encadre dans un schéma récurrent dans l'écriture romanesque de Sergio Pitol, à savoir le personnage qui manifeste un état de fièvre, proche du délire. Cet état fiévreux est d'ailleurs de prédilection pour Pitol lui-même, qui affirmait dans une interview¹ qu'il trouve que le délire est le seul état qui puisse créer une sorte de « petit monde » encapsulé, un monde dans le monde, qui prédispose aux visions :

Salas-Elorza: ¿Se podría identificar con algún personaje? Por ejemplo, hay uno que siempre se encuentra en estado de afiebramiento, delirante.

Pitol: Pues son los estados en que generalmente he escrito estos cuentos: con fiebre real y con fiebre intelectual o una situación un poco delirante. Es la única que me interesa [porque puedo] ir escribiendo aunque vaya yo en un viaje, porque tengo estas visiones de las que necesito deshacirme. Porque necesito integrar estos pequeños mundos, estas pequeñas cápsulas del mundo.²

Lorsqu'il s'assume la position ou plutôt l'état d'émetteur, Dante s'isole vraiment dans un monde à soi, une sorte de capsule, où il vit différemment des autres le temps, la causalité, la focalisation, les émotions. Cela pourrait sembler étrange pour quelqu'un qui veut communiquer. Mais, si l'on est cohérent avec ce que nous affirmons ci-dessus, cet isolement ne peut apparaître que nécessaire, une barrière entre le moi-émetteur et le reste du monde, au-delà de laquelle le moi ne communique qu'à soi, non pas seulement dans une autre dimension temporelle, mais aussi affective.

¹ Interview accordée à Salas-Elorza, le 16 juin 1990, dans la Plaza de la Conchita, Coyoacan, México.

² <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html>, consulté le 27 mars 2011.

Dès le début de son récit, dans la maison des Millares, Dante se trouve dans cet état fiévreux que Pitol considère privilégié. C'est un état de dégradation physique, de torsion corporelle qui dévoile le tourment intérieur du locuteur et qui met déjà une barrière entre celui-ci et l'auditoire effrayé par le comportement de Dante.

Cet état corporel se dégrade progressivement avec l'avancement dans l'histoire, dans un crescendo qui va de pair avec l'histoire, pour atteindre l'apogée de la destruction physique au moment où Dante finit de raconter la manière ignoble dans laquelle il avait été traité dans la maison de Marietta Karapentiz. Le corps du producteur n'est plus dégradé, mais pourri, dégageant la même odeur scabreuse des fécales dont il avait été recouvert par Marietta et Sacha.

C'est la parabole de la mort momentanée de l'émetteur, tué par son expérience tout d'abord, et par le récit de celle-ci ensuite. C'est aussi la mort de la communication : les Millares croient avoir compris, mais ils ne savent pas ce qu'ils avaient dû comprendre. La seule qui abouti est l'autocommunication, qui agit comme un catharsis, car l'émetteur s'anéantit cette fois pour se reprendre plus tard et retenter, comme il l'avait fait déjà, à redire son histoire, pour exorciser le passé.

Œuvre de référence

Pitol, Sergio, *Domar a la divina garza*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1988

Bibliographie

Bergson, Henri, *L'énergie spirituelle*, Felix Alcan, 1930

Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani 1976, nuova ed. come *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, 1997

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Grasset, Paris, 1965

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985

Lotman, Youri, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973.

de Montaigne, Michel, *Les Essais*, P.U.F., Paris, 1992

Pierce, Ch., *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978

Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1954

Salas-Elorza, Jesus, Interview accordée par Segio Pitól à Salas-Elorza, le 16 juin 1990, dans la Plaza de la Conchita, Coyoacan, México,

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html>