

**CONSTRUCTION ET DÉCONSTRUCTION DU LECTEUR
IDÉAL DANS EL TÚNEL DE ERNESTO SÁBATO**

**CONSTRUCTION AND DECONSTRUCTION OF THE IDEAL
READER IN EL TÚNEL BY ERNESTO SÁBATO**

**CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DEL LECTOR
IDEAL EN EL TÚNEL DE ERNESTO SÁBATO**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Notre travail propose une approche du roman *Le Tunnel* de Ernesto Sábato par le biais de quelques concepts proposés par la théorie de la réception, dans la lignée Umberto Eco et Maria Corti. Selon nous, le roman présente l'histoire d'une communication déroulée sur deux plans : l'un non-verbal, où la triade communicative est formée de Castel peintre – sa peinture *la Maternidad* – les possibles consommateurs de son art et l'autre, verbal, où la communication comprend Castel scripteur – les pages de sa confession – les possibles lecteurs de son texte. Nous montrons que, dans les deux démarches communicatives, Castel cherche ce que Umberto Eco appelle un « lecteur idéal », premièrement dans María, la femme pour laquelle il développe une passion obsessive et ensuite dans au moins une personne qui puisse le comprendre. L'échec de la communication, dans les deux cas, est entraîné par le fait que le producteur Castel ne cherche pas un « lecteur idéal » qui actualise les virtualités du message, mais un lecteur qui puisse actualiser ses intentions d'auteur empirique. L'échec de la communication est finalement le motif pour lequel le producteur ne peut pas sortir du tunnel de sa solitude.

Mots-clés : lecteur idéal, communication, solitude

Abstract

Our paper in an analysis of Ernesto Sábato's *Tunnel* using the concepts of the theory of reception, following Umberto Eco and Maria Corti. In our opinion, this novel represents the history of a two level communication: a non-verbal one, where the communicational scheme is Castel the painter – his painting *la Maternidad* – the possible consumers of his art ; and a verbal one, where one can find Castel the writer – his written confession– the possible readers of his written testimony. Our aim is to demonstrate that, on both plans of the communication, Castel tries to find what Umberto Eco calls an « ideal reader ». This ideal reader is first María, the woman that he obsessively loves and then at least a person able to understand him. The failure of the communication, on both cases, is caused by the

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

fact that Castel does not try to find an « ideal reader » able to actualise the virtualities of the message, but a reader able to actualise his intentions, as an empirical writer. The failure of the communication is finally the reason that keeps the producer – Castel – in the tunnel of his solitude.

Keywords: ideal reader, communication, solitude

Resumen

Nuestra ponencia plantea un enfoque de la novela El túnel de Ernesto Sábato usando los conceptos de la teoría de la recepción, más precisamente en la dirección crítica de Umberto Eco y de Maria Corti. Según nuestra opinión, la novela presenta la historia de una comunicación desarrollada en dos planes: se trata, por una parte, de una comunicación non verbal, la cual se actualiza en la tríada Castel pintor – su cuadro la Maternidad – los posibles consumidores de su arte. Hay también una comunicación verbal, cuyo esquema es: Castel – escritor de su confesión – las paginas de su confesión – los posibles lectores de su confesión. Opinamos que, en ambos intentos de comunicación, Castel está buscando lo que Umberto Eco llama el « lector ideal »: en primer lugar, Castel busca ese lector en María, la mujer por la cual él manifiesta un amor obsesivo ; después, Castel busca por lo menos una persona que pueda entenderlo. El fracaso de la comunicación se debe, según nosotros, a que Castel no está buscando un « lector ideal » que sea capaz de actualizar las virtualidades que el mensaje contiene, sino un lector ideal de sus intenciones de escritor empírico. El fracaso de la comunicación es, en fin, la razón por la cual el productor no es capaz de salir del túnel de su soledad.

Palabras clave : lector ideal, comunicación, soledad

Quelques prémisses théoriques

A la base de toute communication artistique se trouve la triade Emetteur – Message – Récepteur ; cette triade implique des relations de collaboration entre les deux pôles, pour le bon décodage du message, ce qui suppose un partage des codes. La problématique a toujours suscité un grand intérêt et a été largement étudiée. Il convient donc, dans un premier temps, présenter les différentes approches sur le pôle de l'émission et sur celui de la réception, les distinctions entre le concept d'émetteur et celui d'auteur pour voir, ensuite, comment se produit et quels sont les enjeux de la coopération.

En général, dans un processus communicationnel, fonctionnant d'après le schéma Emetteur – Message – Destinataire, l'émetteur et le destinataire sont indiqués par des marques grammaticales. Ces marqueurs grammaticaux fonctionnent comme des indices référentiels dans des messages à fonction référentielle, c'est-à-dire dans des textes qui sont lus pour obtenir des informations sur l'auteur et sur les circonstances de l'énonciation. Par contre,

souligne Eco, dans le texte littéraire, l'émetteur et le destinataire sont présents dans le texte plutôt comme des « rôles actanciels »¹ et non pas comme des pôles de l'acte d'énonciation.

Selon Maria Corti², si l'émetteur s'identifie avec le destinataire, on se trouve devant un acte d'autocommunication. L'autocommunication peut encore se réaliser par de divers procédés cryptographiques qui ont le rôle de créer un champ propice à une investigation psychanalytique de l'intersubjectivité. Si l'on considère, à l'instar de Proust, que le moi présent n'est qu'une somme partielle des « moi » successifs qui se sont enchaînés le long de la vie, alors, l'un des objectifs des auto-messages est la communication entre ces moi subjectifs, pour éviter la perte de la mémoire et la destruction de la continuité.

Dans *L'œuvre ouverte*³, Umberto Eco posait le problème du décodage d'un texte et des opérations de coopération qui contribuent à ce décodage, en mettant en discussion les possibilités d'interprétation d'un texte, notamment la modalité dans laquelle une œuvre d'art peut, dans le même temps, postuler une interprétation libre de la part de ses destinataires et avoir des caractéristiques structurales qui stimulent et organisent l'ordre de ses interprétations. Il s'agissait, en effet, d'une analyse de l'activité de collaboration qui existe entre le texte/l'œuvre d'art et son destinataire, une activité qui permet à ce dernier d'extraire et de comprendre du texte / de l'œuvre d'art ce que ou plus que l'œuvre ne dit ouvertement, mais suppose, promet, implique. En faisant cette activité, le lecteur/destinataire met en relation l'œuvre qu'il est en train de « consommer » avec tout en réseau intertextuel dans lequel l'œuvre présente à ses origines, il « remplit les trous » du texte / de l'œuvre.

Il s'ensuit que le texte postule son destinataire comme condition indispensable de sa capacité de communication concrète et de sa potentialité de signification, en d'autres mots, un texte est émis pour que quelqu'un l'actualise. Donc, le rôle donc du lecteur est d'actualiser le texte, par l'interprétation. A ce point intervient le problème de la compétence du destinataire, qui, selon Eco, n'est pas nécessairement celle de l'émetteur.

¹ Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1979.

² Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997.

³ Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962.

Pour Maria Corti¹, l'auteur est un intermédiaire entre la sphère du fait personnel et l'exécution artistique ; ce passage ne peut pourtant se faire dans l'absence d'un acte critique de la part de l'auteur, qui suppose: discernement, combinaison, effacement, correction, vérification. La modalité de traverser ces étapes distingue pour Corti, à la suite de Eliot, un grand auteur d'un auteur moins important : le premier devient grand parce qu'il sait regarder sa propre création avec le détachement du bénéficiaire, c'est-à-dire du lecteur.

A ce propos, on peut parler d'une compétence de l'auteur qui a comme correspondant la compétence du lecteur. Si la compétence de l'auteur s'actualise dans le choix qu'il opère dans l'étape pré-textuelle, la compétence du destinataire s'actualise dans la capacité de comprendre le texte et, à la limite, d'en pouvoir prévoir le déroulement, surtout dans les genres littéraires bien codifiés. La compétence de l'auteur tient donc d'une richesse potentielle, à laquelle s'ajoutent des facteurs psychologiques et socioculturels, mais elle est conditionnée, à partir du moment où le texte commence à être exécuté, par la structure générative du texte. Les rôles auteur-œuvre deviennent alors inverse : si dans l'étape pré-textuelle, c'est l'auteur qui opère le choix, dans l'étape de conception, c'est l'œuvre qui « impose sa volonté ». Cela entraîne une diminution de la liberté de l'auteur, à mesure que l'œuvre se construit

Il est donc clair que l'auteur et le lecteur modèle, pour le texte littéraire, sont des types de stratégie textuelle, car « le lecteur modèle est un ensemble de conditions de succès établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit parfaitement actualisé dans son contenu potentiel »².

L'auteur et le lecteur sont donc deux instances qui ne peuvent être conçues qu'en interdépendance. L'auteur empirique, comme sujet de l'énonciation textuelle, formule une hypothèse de lecteur modèle. De son côté, le lecteur empirique, comme sujet concret des actes de coopération, doit se projeter une hypothèse de ce que l'auteur devrait être. Mais, ce que le lecteur modèle projète à propos de l'auteur, semble plus garanti que ce que l'auteur empirique projète à propos de son lecteur modèle. Pourquoi ? Parce que, tandis que l'auteur modèle existe vraiment, le lecteur modèle est postulé, mais

¹ Corti, Maria, *op. cit.*

² Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 77.

n'existe pas encore et il doit être réalisé comme une série d'opérations textuelles. Par contre, le lecteur déduit l'image type de l'auteur à partir de quelque chose qui s'est déjà produit comme acte d'énonciation et qui est présenté du point de vue textuel comme énoncé.

Ce qui s'instaure entre le lecteur modèle et l'auteur modèle est ce qu'on appelle la coopération textuelle, qui ne signifie pas actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation, mais des intentions contenues virtuellement par l'énoncé. La configuration de l'auteur modèle dépend dans une égale mesure des traces textuelles, mais elle met aussi en jeu l'univers derrière le texte et derrière le destinataire, aussi bien que les circonstances de l'énonciation.

A notre avis, toutes ces considérations sur la relation entre le producteur, le texte produit et le consommateur sont valables pour tout type de création artistique, qu'il s'agisse d'une peinture, d'une sculpture ou d'une œuvre musicale.

Emetteurs, récepteurs, messages, dans *El Túnel* de Sábato

L'histoire racontée dans *El Túnel* de Sábato est simple : un peintre contemporain, réfractaire et inadapté au monde environnant et aux règles culturelles, Juan Pablo Castel, est charmé par la mystérieuse María, une très belle jeune femme qu'il remarque contempler sa peinture préférée, *La Maternidad*, lors du Salon du Printemps de 1946. Le peintre croit avoir trouvé dans cette femme, qu'il se met immédiatement à poursuivre, l'unique être qui puisse comprendre sa création et sa manière d'être. Leur histoire d'amour est tumultueuse, étrange, marquée par mystères, secrets, jalousie, passions obsessives et finit dans le meurtre : convaincu que María lui est infidèle avec Hunter, Castel la poignarde, dans un ultime geste de jalousie et de possession. Il confie immédiatement son crime à Allende, le mari de María et accepte sa culpabilité, lors du procès. De sa cellule, il fait la confession écrite de sa passion et de son crime.

Ce court roman de Sábato nous met en présence de deux axes communicatifs : l'un de premier degré, constitué, selon nous, par la relation triadique Castel (peintre) – le tableau *Maternidad* – María (consommatrice de l'œuvre d'art) et l'autre de second degré, construit par la triade Castel (scripteur de son histoire) – la confession écrite de Castel – les possibles lecteurs et les possibles éditeurs. Nous voulons

souligner que, selon nous, le tableau en tant que produit artistique est un message de premier degré, utilisant un langage non verbal. La confession écrite est, quant à elle, un message de second degré : ultérieur, du point de vue temporel au tableau, elle se veut dans une égale mesure un message du producteur sur soi-même et sur son premier message, c'est-à-dire sur le tableau. Dans le même temps, les deux messages construisent, à des moments différents, par des stratégies et des codes différents, une image de leur producteur, Castel – le peintre premièrement, le scripteur par la suite.

Ces deux messages répondent au besoin de leur producteur de se dire, de se comprendre et de se faire comprendre, typique pour le drame existentialiste de l'homme. Manuel Cifo Gonzales¹ remarquait que, dans ce roman de Sábato, la condition humaine devient la condition de l'artiste, du créateur, quintessence du drame existentialiste : perte et quête du bonheur, crise spirituelle, quête de Dieu suite à l'expérience du mal, impossibilité de communiquer².

Le tableau, la *Maternidad*, est le premier message construit par Castel. Si nous revenons aux concepts rappelés dans la première partie de ce travail, il convient maintenant d'établir la triade communicative dans laquelle le tableau représente le message. Si le pôle de l'émission est ouvertement assumé par Juan Pablo Castel, le peintre, du pôle de la réception est multiple : les consommateurs d'art, notamment ceux présents au Salon de Printemps de 1946, les critiques d'art, María et soi-même.

Le problème qui se pose, à ce moment, est lequel, entre tous ces consommateurs, est le « lecteur modèle » de la *Maternidad*, celui capable d'actualiser les intentions contenues virtuellement dans le tableau. Un autre problème qui surgit à ce point est que le producteur, Castel, conçoit de manière fautive l'image de son « lecteur modèle », car il ne cherche pas un consommateur capable, par le partage du code, d'actualiser les intentions contenues virtuellement par le tableau, mais un lecteur capable de décoder la *Maternidad* de la même manière que lui, le producteur, le sujet empirique.

¹ Manuel Cifo Gonzales souligne que le goût de Sábato pour le roman psychologique est expliqué par le fait que celui-ci « refleja la crisis en que está sumido el hombre contemporáneo ». (Cifo Gonzalez, Manuel, *El reflejo de la literatura y de la vida en Ernesto Sábato* in « Capitan Cortés », no. 103, p. 248).

² Cf. Cifo Gonzalez, Manuel, *op. cit.*

Les consommateurs d'art présents au Salon de Printemps de 1946 sont, pour Castel, de mauvais récepteurs pour son tableau, car il les voit et croit incapables d'actualiser ses intentions : « Nadie se fijó en esta escena; pasaban la mirada por encima, como por algo secundario, probablemente decorativo »¹.

Pour les critiques d'art, Castel manifeste un non dissimulé mépris et si le reste des consommateurs sont accusés d'avoir occulté un aspect essentiel de l'œuvre, les critiques sont, pour Castel, ceux qui donnent un décodage fautif de son œuvre, non pas à cause du non-partage du code, mais par mauvaise intention :

En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado Maternidad. Era por el estilo de muchos otros anteriores : como dicen los críticos en su insoportable dialecto, era sólido, estaba bien arquitecturado. Tenía, en fin, los atributos que esos charlatanes encontraban siempre en mis telas, incluyendo "cierta cosa profundamente intelectual" .²

Les consommateurs d'art et les critiques résultent de mauvais lecteurs pour Castel parce qu'il les considère incapables, pour de différentes raisons, d'actualiser ses intentions, en tant qu'auteur empirique du produit artistique, ses intentions qu'il verbalise, dans un essai d'autodécodage du tableau : « Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta. [...]Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial »³.

Castel se pose, jusqu'à la découverte de Maria, dans le seul destinataire de son message artistique capable d'actualiser ses mêmes intentions d'auteur. On se trouverait, dans un tel cas, devant une autocommunication⁴. A ce propos, Daniel Rojas Pachas considère que le tableau que Castel produit fait parti d'un processus de « personnification », où « se proyectan e introyectan las características

¹ Sábato, Ernesto, *El Túnel*, édition électronique disponible en ligne dans la bibliothèque virtuelle de l'Université Rafael Landívar, Guatemala, <http://www.url.edu.gt/PortalBiblioteca/>, p. 6.

² Sábato, Ernesto, *op. cit.* p. 6.

³ Idem.

⁴ cf. Corti, Maria, *op. cit.*

de una persona o del propio ser a un objeto inanimado o producto de la imaginación. En el caso de Castel, estas operaciones se producen de forma alterna, primero en torno a su arte (personificación de su ser) y luego en la figura de María (objeto de su anhelo de comunicación y significativa que reemplaza a su pintura en cuanto a la función liberadora de ansiedad ante el mundo »¹.

Il se produirait donc un double remplacement qui affecte et influence le décodage, dans la communication : l'émetteur se projète dans sa production, devenant lui-même « produit » et se soumettant ainsi au décodage de soi-même, de María et des autres. Ensuite, l'un des récepteurs devient à son tour produit, réflexion et projection de son producteur, Castel. Ainsi, elle se dématérialise pour devenir la projection illusoire de son producteur / créateur, cette « lectrice model » dont il a besoin pour le décodage de sa production et, en fin de comptes, de soi-même :

— *Esa escena de la playa me da miedo – agregué después de un largo rato – , aunque sé que es algo más profundo. No, más bien quiero decir que me representa más profundamente a mí... Eso es. No es un mensaje claro, todavía, no, pero me representa profundamente a mí.*

Oí que ella decía:

— *¿Un mensaje de desesperanza, quizá? La miré ansiosamente:*

— *Sí – m respondí – , me parece que un mensaje de desesperanza. ¿Ve cómo usted sentía como yo?*²

Castel tue son imaginaire « lecteur idéal » au moment où celui-ci se corporéise et lui, en tant que producteur, se détrompe, constatant dans son récepteur un lecteur incapable de décoder le tableau selon ses attentes. C'est un geste ultime qui succède à la destruction du tableau, acte auquel Castel fait recours dans un accès de rage. En détruisant le produit de sa création et, ensuite celle qu'il avait considérée son « lecteur idéal », Castel détruit la communication, revient dans le tunnel d'où il avait cru, pour un moment, pouvoir sortir.

¹ Rojas Pachas, Daniel, *Cosificación y personificación en las relaciones sociales de « El Túnel » de Ernesto Sábato* in « Realidades dialogantes », Cinosargo, 2009, p. 84.

² Sábato, Ernesto, *op. cit.*, p. 18.

Le texte de la confession de Castel construit, comme nous l'avons déjà dit, un axe communicationnel de second degré ; c'est un métatexte, car il explique un autre, soit-il non verbal, la *Maternidad*. Si le tableau est le produit de la vanité artistique, le texte confessionnel est, selon l'aveu de Castel, moins le fruit de la vanité et plutôt un essai de (se) conserver la mémoire et de trouver un autre « lecteur idéal » :

Aunque ni el diablo sabe qué es lo que ha de recordar la gente, ni por qué. En realidad, siempre he pensado que no hay memoria colectiva, lo que quizá sea una forma de defensa de la especie humana. [...] Podría reservarme los motivos que me movieron a escribir estas páginas de confesión; pero como no tengo interés en pasar por excéntrico, diré la verdad, que de todos modos es bastante simple, pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA.¹

En lignes générales, la confession de Castel s'inscrit dans une tendance de la littérature hispano-américaine des années '40, où il s'installe un questionnement sur l'existence humaine, phénomène qui, pour Sábato, revêt les formes de la solitude et de l'incommunication².

Comme tout « procès narratif possède trois protagonistes au moins : le personnage (il), le narrateur (je) et le lecteur (tu) »³, la triade communicative se construit dès le début : le producteur se définit par l'acte qui l'amène à écrire : le crime : « Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne »⁴ et envisage une pluralité de consommateurs : les futurs lecteurs de ses pages possiblement publiées par une maison d'édition et un souhaité « lecteur idéal », une autre Maria qui puisse le comprendre.

Castel fait de nouveau la même erreur : il cherche un lecteur idéal qui actualise ses intentions d'auteur empirique, et non pas les virtualités contenues par son texte. Cela signifie qu'il cherche en effet un moi en miroir, un lecteur idéal de soi même plus que de son texte. Il

¹ Sábato, Ernesto, *op. cit.*, pp. 4-5.

² Cf., Gálvez, Marina, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1987

³ Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 412.

⁴ Sábato, Ernesto, *op. cit.*, p. 4.

s'ensuit qu'un possible autre récepteur du texte de Castel est toujours lui, dans un ultime essai de se comprendre et de comprendre son meurtre. Angel Estevez Molinero remarquait, à ce propos, que le texte de Castel ne s'adresse pas aux supposés lecteurs, mais plutôt à soi-même : « En *El Túnel*, como en la picaresca, encontramos un narrador que se cuenta a sí mismo en cuanto personaje que actúa »¹. Ainsi, par le texte, Castel chercherait un « lecteur » capable de décoder le pourquoi de son acte criminel.

C'est encore une preuve du problème d'inconnexion de l'être avec le monde extérieur, élément typiquement existentialiste² ; Castel veut, en produisant son texte et en cherchant des lecteurs, trouver un canal de communication avec le monde. Ainsi, Castel est le type l'homme citadin, isolé, déraciné et hanté par l'impossibilité de communiquer³.

Le choix de la première personne, pour cet aveu, implique l'idée de sincérité, mais comporte aussi des risques⁴, surtout parce que Castel prône l'objectivité de son récit : « Todos saben que maté a María Iribarne Hunter. Pero nadie sabe cómo la conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla. Trataré de relatar todo imparcialmente porque, aunque sufrí mucho por su culpa, no tengo la necia pretensión de ser perfecto »⁵. Nous croyons qu'il s'agit moins d'une objectivité dans la relation de faits et plus d'un essai de s'observer et de se comprendre avec objectivité, justifié par le statut d'infériorité dans laquelle Castel, comme producteur, se trouve.

¹ Estévez Molinero, Angel, *Paradojas de la (in)comunicación picaresca a la luz de « El Túnel »* in « Cauce », no. 17, p. 141.

² Cf., Boulaghzalate, Hamza, Lo absurdo en Camus y Sábato. La filosofía del absurdo en « L'Etranger » de Albert Camus y « El Túnel » de Ernesto Sábato in « A Parte Rei », no. 68/2010

³ Barros, Raquel, *Sábato : El Túnel de la incomunicación* in « Criterio digital », no. 2371/2011

⁴ Youri Levit a signalé, à propos du statut communicatif de la poésie, que l'emploi du *je* peut impliquer des risques dans la communication, allant jusqu'au blockage : il s'agit des difficultés qu'un lecteur peut avoir à repérer la référence du *je* : auteur concret ou moi lyrique. (Cf., Levit, I. Yurit, *La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione* in « AAVV. La Semiotica nei paesi slavi », Milano, Feltrineli, 1979)

⁵ Sábato, Ernesto, *op. cit.*, p. 6.

Nous rencontrons dans ce jugement Angel Estevez Molinero qui remarquait déjà que le texte de Castel est produit en état de solitude et isolement et en situation d'infériorité sociale et psychologique par rapport aux destinataires¹. Estevez Molinero considère que, vu la position d'infériorité de Castel et la différence des codes de valeurs entre lui en tant que producteur et ses lecteurs, il y a autant de prémisses pour une communication échouée². Pourtant, la communication n'est pas interrompue, l'émetteur n'y renonce pas et c'est la narration à la première personne, assumée dans le jeu de « l'accusateur accusé »³ qui rend possible la communication :

Sin embargo, y no menos paradójicamente, la evidencia del hecho comunicativo se impone : ni el enunciador explícito ha renunciado por ello a contar, ni el autor real ha dejado por ello a escribir. Más aun, el ocultamiento de éste tras la máscara de la primera persona ajena opera como mecanismo que, si puede en cierto sentido bloquear la comunicación, posibilita en otros que esta se realice.⁴

El Túnel est, selon nous, l'histoire d'un double échec communicatif. Castel, peintre de la *Maternidad* et scripteur de son histoire de criminel échoue à chaque fois : le peintre demeure incompris et pour ne pas avoir trouvé le « lecteur idéal » de son art, il se venge en le tuant ; le scripteur, à son tour, cherche un illusoire « lecteur idéal » et se trompant qu'un tel lecteur existe. Ce double échec le fait replonger, à chaque fois, dans le tunnel à murs hermétiques de son existence.

Texte de référence

Sábato, Ernesto, *El Túnel*, édition électronique disponible en ligne dans la bibliothèque virtuelle de l'Université Rafael Landívar, Guatemala, <http://www.url.edu.gt/PortalBiblioteca/>

Bibliographie

Barros, Raquel, *Sábato : El Túnel de la incomunicación* in « Criterio digital », no. 2371/2011

¹ Estévez Molinero, Angel, *Paradojas de la (in)comunicación picaresca a la luz de « El Túnel »* in « Cauce », no. 17, p. 138.

² Idem.

³ Estévez Molinero, Angel, *op. cit.*, p. 139.

⁴ Idem.

- Boulaghzalate, Hamza, *Lo absurdo en Camus y Sábato. La filosofía del absurdo en « L'Etranger » de Albert Camus y « El Túnel » de Ernesto Sábato* in « A Parte Rei », no. 68/2010
- Cifo Gonzalez, Manuel, *El reflejo de la literatura y de la vida en Ernesto Sábato* in « Capitan Cortés », no. 103
- Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997
- Levit, I. Yurit, *La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione* in « AAVV. La Semiotica nei paesi slavi », Milano, Feltrineli, 1979
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1979
- Estévez Molinero, Angel, *Paradojas de la (in)comunicación picaresca a la luz de « El Túnel »* in « Cauce », no. 17
- Lagos C., Jorge L., « *El continuum* » en « *El Túnel* » de Ernesto Sábato in « Estudios filológicos », no. 39/2004
- Gálvez, Marina, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1987
- Rojas Pachas, Daniel, *Cosificación y personificación en las relaciones sociales de « El Túnel » de Ernesto Sábato* in « Realidades dialogantes », Cinosargo, 2009
- Sábato, Ernesto, *Hombres y angranajas. Heterodoxia*, Madrid, Alianza, 1983
- Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972