

**REFLETS ET INTERFÉRENCES MYTHIQUES DANS LE
TUNNEL DE ERNESTO SÁBATO**

**MYTHICAL PROJECTIONS AND MYTHICAL MIXTURE IN
ERNESTO SÁBATO'S THE TUNNEL¹**

**REFLEJOS E INTERFERENCIAS MITOLÓGICOS EN EL
TÚNEL DE ERNESTO SÁBATO**

Diana-Adriana LEFTER²

Résumé

Notre travail propose une approche mythanalytique du roman Le Tunnel de Ernesto Sábato. Nous proposons plus précisément de déceler et d'expliquer le fonctionnement des mythes de la solitude, de la bâtardise et du besoin de (se) manifester, caractéristiques incontournables du héros mythique et repérables dans les mythes de Narcisse et du Minotaure, considérant que ce sont ces deux mythes à être repérables, à travers les mythes, dans la construction du personnage masculin central du roman, le peintre Juan Pablo Castel.

Mots-clés : solitude, incommunication, représentation, Narcisse, le Minotaure

Abstract

Our paper is a mythanalytical approach of Ernesto Sábato's The Tunnel. Its aim is to find and explain the functioning of the myths of solitude, bastardy and need of self representation, essentials characteristics of the mythical hero and present in two important myths : the one of Narcissus and the one of the Minotaur, considering that these two myths are present, by means of myths, in the construction of the main character of the novel, the painter Juan Pablo Castel.

Keywords : solitude, incommunication, representation, Narcissus, the Minotaur

Resumen

Nuestra ponencia plantea un enfoque mítico analítico de la novela El túnel de Ernesto Sábato. Más precisamente, intentamos descubrir y explicar el funcionamiento de las mitemas de la soledad, del bastardo y de la necesidad de manifestar(se), características inevitables del héroe mítico, detectables en los mitos de Narciso y del Minotauro. Opinamos que estos dos mitos pueden ser

¹ Il y a deux traductions en anglais de ce roman de Ernesto Sábato: *The Outsider* (1950), dans la traduction de Harriet de Onis et *The Tunnel* (1988) dans la version de Margaret Sayers Peden.

² diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

descubiertos por las mitemas representativas, en la construcción del personaje masculino central de la novela, el pintor Juan Pablo Castel.

Palabras clave : soledad, incomunicación, cuerpo, representación, Narciso, el Minotauro

Le Tunnel de Sábato est un court roman illustratif pour l'existentialisme de l'auteur, un roman très « européen » dans la thématique et dans le style, comme bien le remarquait Roger Bastide¹ et aussi, selon le même critique, « le drame de la solitude »² :

*Sábato nous décrit la solitude d'un homme qui n'a pas été complètement socialisé, qui est tout de même resté, dans la grande ville, le petit-fils de ces gauchos perdus dans l'isolement des vastes étendues d'herbes, face à l'infini de la plaine.*³

En partant de ce constat, il serait très intéressant de proposer une approche mythanalitique de ce roman, à savoir y chercher et déceler les mythes de la solitude et de l'incommunication, caractéristiques incontournables du héros existentialiste, isolé et étranger (référence inévitable à Camus) du monde environnant. Nous posons déjà que ces mythes sont incontournables des mythes de Narcisse et du Minotaure⁴. Nous proposons donc de chercher ces mythes dans le roman de Sábato, en cherchant de focaliser surtout la relation masculin-féminin.

Nous rappelons, pour commencer, cette histoire citadine, construite « selon les lois de la tragédie »⁵. Lors d'un vernissage, le

¹ Bastide, Roger, *Sous la croix du Sud: l'Amérique latine dans le miroir de sa littérature* in « Annales : Economie, Société, Civilisations », no. 1/1958, p. 45.

² Ibidem, p. 45.

³ Ibidem, p. 45.

⁴ Nous préférons ici parler du mythe du Minotaure et nous allons expliquer plus loin notre choix, basé sur la position théorique de Pierre Brunel : *Une position culturaliste stricte [...] ne s'interdira pas de parler [...] des mythes du labyrinthe, chacun de ces mythes étant ultérieurement enracinés et tous pouvant faire apparaître un archétype commun. Cet archétype commun ne sera pas le mythe de Narcisse, mais la transformation de l'homme en une autre espèce, et même dans un autre règne.* (Brunel, Pierre, *Thématologie et littérature comparée* in « exemplaire, Revista de literatura comparada », no. 1/1997, p. 5.

⁵ *Tout se passe comme si Juan Pablo Castel était condamné à devoir subir, tout au long de son existence et, pour en jouir, un tête-à-tête infernal, sans qu'aucune*

peintre Juan Pablo Castel aperçoit une femme mystérieuse qui regarde comme envoûtée une de ses peintures, *Maternidad*, présentant une femme regardant un enfant jouer et une fenêtre ouverte sur la mer. Cette femme devient une vraie obsession pour Castel, qui la perd de vue le jour du salon et qui la cherche, désespérément, par la suite, dans le dédale citadin de Buenos Aires, imaginant des possibles scènes de rencontre. Il réussit finalement à la rencontrer, comme par hasard, devant l'édifice de la compagnie T, mais leur communication s'avère lacunaire et difficile. Leurs rencontres se multiplient, par la suite, et le peintre Castel est de plus en plus en proie à une passion malade pour cette femme, María Irribarne Hunter. Dans le désespoir ardent de s'emparer de cette femme, qui semble lui échapper à tout moment, Castel l'appelle au téléphone et ses doutes redoublent en entendant le ton officiel et hésitant de la femme. Pour Castel, le mystère et l'angoisse vont croissant lorsque María termine abruptement la conversation.

Ne réussissant pas à la joindre au téléphone le lendemain, Castel se rend chez María et y découvre que la femme qu'il aimait passionnément est mariée avec un monsieur plus âgé qu'elle et aveugle, Allende. De plus, elle avait quitté la ville pour se rendre à la ferme de son cousin Hunter. La jalousie de Castel, provoquée par les mystères, les hésitations et les mots incertains de María le pousse à soupçonner une relation amoureuse entre la femme et son cousin.

Cette jalousie extrême le fait plonger dans un état presque cataleptique, où les rêves étranges se mêlent à une réalité d'ivresse et de débauche sexuelle. Rongé par les doutes, Castel se rend lui aussi à la ferme, où il ne réussit pas à voir María, mais rencontre Hunter et une femme assez étrange, Mimí. Pourtant, ce voyage et l'approche de Hunter ne fait qu'accroître ses doutes, sa rage, sa jalousie, de manière que, une fois rentré chez soi, il écrit une lettre virulente à María, l'accusant d'immoralité. Il met la lettre à la poste, dans un accès de rage mais, regrettant immédiatement son excès, il essaie de retirer la lettre du circuit, ce qui s'avère impossible. Comme il ne réussit à communiquer avec María ni au téléphone, il menace avec le suicide.

Loin de María, réfugiée de nouveau à la ferme, Castel, enragé, détruit la *Maternidad* et s'en va furibond à la ferme où, de loin, observe María et Hunter. Soupçonnant une malade liaison

possibilité ne lui soit offerte de se libérer de sa prison invisible. (Asensio, Juan, *Ernesto Sábato, le dernier écrivain?* In « Etudes », no. 12/2011, p. 658).

amoureuse dans les deux et au comble de la jalousie, le soir, Castel entre dans la chambre de María et la poignarde avec fureur. Immédiatement après, il fuit à Buenos Aires où rend visite à Allende pour l'informer de son crime. Par la suite, il se rend à la police, en confessant son crime, sans essayer d'échapper à la punition. DE là, il apprend le suicide de Allende.

Dans *Heterodoxia*¹, Sábato explique la genèse de son *Tunnel* et surtout les avatars du personnage principal. Issu de l'idée initiale de la solitude d'un artiste qui devient fou pour ne pas réussir à communiquer, le roman aboutit à une histoire où le sexe et le crime acquièrent un poids important, non pas sans raison, mais pour représenter l'idée métaphysique de la solitude :

*Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad concreta, la desesperación metafísica se transforma en celos, y el cuento que parecía destinado a ilustrar un problema metafísico se convierte en una novela de pasión y de crimen. Castel trata de apoderarse de la realidad-mujer mediante el sexo.*²

Selon nous, le personnage du peintre Castel est construit d'après le modèle du héros mythique, dont les principales caractéristiques sont *la solitude* – d'où l'impossibilité de communication ou l'incommunication –, *la bâtardise* et *le besoin de (se) représenter/manifester*, tout dans une relation particulière avec le féminin – le plus souvent passion malade, obsession, adversité.

Il devient donc clair que, pour suivre le trajet de Castel, qui est pour nous la projection et l'actualisation du héros mythique, il faut suivre essentiellement l'évolution de sa relation avec la femme qui déclenche son obsession, María Irribarne. C'est dans la relation avec cette femme que s'actualisent la solitude³, la bâtardise⁴ et le besoin de

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

² Ibidem., p. 38.

³ El Túnel es el drama de la soledad, de la incomunicación. (Neyra, Joaquín, *Ernesto Sábato*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1973, p. 74).

⁴ *La bâtardise se manifeste par le désir ardu du héros de s'affirmer, y compris par la violence, pour instaurer un nouvel ordre.* (Lefter, Diana-Adriana, *Du Mythe au moi*, Editura Universitatii din Bucuresti, Bucuresti, 2007, p. 49).

(se) représenter/manifester du héros¹, tous des mythes constitutifs des mythes de Narcisse et du Minotaure. Le besoin de (se) manifester / représenter est définitoire pour la personnalité de Castel ; c'est d'ailleurs l'une des possibles issues de la solitude.

La première phrase du texte, « Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, en pintor que mató a María Irribarne »² définit a posteriori – car la narration, assumée à la première personne est une rétrospective – la personnalité et le trajet de Castel : il est artiste, a accompli une action interdite – le meurtre – et se trouve dans une relation définitoire avec le féminin. La place fondamentale, décisive et déterminante de María dans la destinée de Castel est éclaircie juste après, dans le même discours-confession du peintre :

*[...] aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general [...] me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA. [...] Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté.*³

Cette relation de Juan Pablo et María pourrait ainsi être considérée comme une actualisation de la relation Narcisse – Echo. Castel-Narcisse, l'artiste solitaire, incompris et en proie à l'incommunication, trouve dans María-Echo le seul réceptacle de son expression/manifestation artistique ; elle n'y répond presque jamais, dans un processus où la communication / la spéculation échoue(nt), faisant place à la solitude du héros-artiste.

La quête incessante et désespérée de Castel, son obsession de retrouver María dans le dédale urbain de Buenos Aires est en effet son essai d'échapper à la solitude et de retrouver son Echo, l'être féminin qui pourrait le comprendre, lui répondre, donnant ainsi sens à sa manifestation artistique. María-Echo devient pour Castel-Narcisse une nécessité, un besoin, le réceptacle à la fois naïf et instruit de son message artistique. Lors d'une de leurs premières conversations,

¹ [...] le héros ne doit même pas penser à son salut. Il est volontairement et fatalement dévoué, jusqu'à la damnation, pour les autres, pour manifester. (Gide, André, *Journal* in « Œuvres complètes », NRF Gallimard, Paris, 1933, p. 18).

² Sábato, Ernesto, *El Túnel*, édition électronique disponible en ligne dans la bibliothèque virtuelle de l'Université Rafael Landívar, Guatemala, p. 4. <http://www.url.edu.gt/PortalBiblioteca/>

³ Ibidem, p. 5.

Castel répète d'ailleurs à María son besoin d'elle, un besoin inexplicable :

—Necesito mucho de usted – repetí. No respondió: seguía mirando el árbol.

—¿Por qué no habla? – le pregunté. Sin dejar de mirar el árbol, contestó:

—Yo no soy nadie. Usted es un gran artista. No veo para qué me puede necesitar.

Le grité brutalmente:

—¿Le digo que la necesito! ¿Me entiende? Siempre mirando el árbol, musitó:

—¿Para qué?

No respondí en el instante. Dejé su brazo y quedé pensativo. ¿Para qué, en efecto? Hasta ese momento no me había hecho con claridad la pregunta y más bien había obedecido a una especie de instinto. Con una ramita comencé a trazar dibujos geométricos en la tierra.

—No sé – murmuré al cabo de un buen rato –. Todavía no lo sé.¹

Ce besoin inexplicable s'éclaircit chemin faisant et Castel en trouve le sens : María est son double réceptif parfait, celle qui avait compris de la même manière que lui la « escena de la ventana », le leitmotiv de sa création :

Respondí con firmeza:

—Usted piensa como yo.

—¿Y qué es lo que piensa usted?

—No sé, tampoco podría responder a esa pregunta.

Mejor podría decirle que usted siente como yo. Usted miraba aquella escena como la habría podido mirar yo en su lugar. No sé qué piensa y tampoco sé lo que pienso yo, pero sé que piensa como yo.²

« La escena de la ventana », vécue ou rappelée représente un vrai fil conducteur de la relation de Juan Pablo Castel et María. Elle est le premier point de rencontre de leurs regards et continue à ponctuer, lorsqu'elle est évoquée, la relation des deux. Ainsi, elle est présente dans les moments clés de la relation : la rencontre³,

¹ Sábato, Ernesto, *El Túnel*, édition citée, pp. 16-17

² Ibidem, p. 17.

³ *Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia, a la gran mujer en primer plano, la mujer que miraba jugar al niño. En cambio, miró fijamente la escena de la ventana y mientras lo*

l'installation de l'obsession charnelle¹, l'obsession du créateur², la projection d'un moi idéal³, la claustration punitive.⁴

Il devient clair que la «escena de la ventana», élément récurrent dans la vie et dans le vécu de Castel, représente pour María aussi un point d'encrage, de rencontre entre les deux :

—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

hacia tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero; no vio ni oyó a la gente que pasaba o se detenía frente a mi tela. [...] Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra. (Ibidem, p. 6)

¹ *Lo importante, lo verdaderamente importante, era que recordaba la escena de la ventana: "La recordaba constantemente." Estaba contento, me hallaba capaz de grandes cosas y solamente me reprochaba el haber perdido el control al pie del ascensor y ahora, otra vez, al correr como un loco detrás de ella, cuando era evidente que podría verla en cualquier momento en la oficina. (Ibidem, p. 12)*

² *Volví a dibujar con la ramita y seguí haciendo un gran esfuerzo mental. Al cabo de un tiempo, agregué:*

—Por lo pronto sé que es algo vinculado a la escena de la ventana: usted ha sido la única persona que le ha dado importancia.

—Yo no soy crítico de arte – murmuró. Me enfurecí y grité:

—¡No me hable de esos cretinos!

Me callé un momento y pensé, tratando de ver claro. Después agregué:

—Podría decirse que toda mi obra anterior es más superficial.

—¿Qué obra anterior?

—La anterior a la ventana.

Me concentré nuevamente y luego dije:

—No, no es eso exactamente, no es eso. No es que fuera más superficial.

¿Qué era, verdaderamente? Nunca, hasta ese momento, me había puesto a pensar en este problema; ahora me daba cuenta hasta qué punto había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo. (Ibidem, pp. 17-18) ;

(No sé si dije que, desde la escena de la ventana, mi pintura se fue transformando paulatinamente: era como si los seres y cosas de mi antigua pintura hubieran sufrido un cataclismo cósmico. [...]) (Ibidem, p. 56)

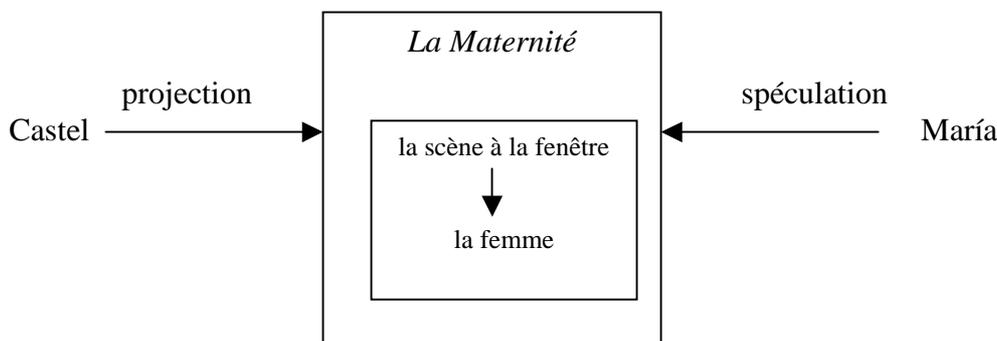
³ *Después de un tiempo, agregó:*

—A veces me parece como si esta escena la hubiéramos vivido siempre juntos. Cuando vi aquella mujer solitaria de tu ventana, sentí que eras como yo y que también buscabas ciegamente a alguien, una especie de interlocutor mudo. Desde aquel día pensé constantemente en vos, te soñé muchas veces acá, en este mismo lugar donde he pasado tantas horas de mi vida. Un día hasta pensé en buscarte y confesártelo. (Ibidem, p. 48)

⁴ *Al menos puedo pintar, aunque sospecho que los médicos se ríen a mis espaldas, como sospecho que se rieron durante el proceso cuando mencioné la escena de la ventana. (Ibidem, p. 65)*

*profundamente a mí... Eso es. No es un mensaje claro, todavía, no, pero me representa profundamente a mí.*¹

Le tableau



Si pour Castel *La Maternité*, surtout la scène de la fenêtre est la projection de son moi le plus profond, pour María, c'est la spéculation d'une possible réalité, d'une possible vérité :

—¿Y usted cree que esa escena es verdadera? —
pregunté. Casi con dureza, afirmó:
—Claro que es verdadera.²

María regarde le tableau et s'y mire / regarde : c'est le premier niveau de spéculation. María projète ses désirs dans la femme du tableau, en y cherchant son moi idéal. Plus loin, la femme du tableau (se) regarde, devant la mer, actualisation évidente de l'élément aquatique, incontournable du mythe de Narcisse : c'est le deuxième niveau de spéculation.

A un niveau supérieur, dans ce processus du regard et de spéculation, María passe outre le monde contingent, plonge elle-même dans l'attraction de la mer figurée dans le tableau et s'intègre, virtuellement, dans le paysage aquatique de la *Maternité*.

La scène de la fenêtre représente pour les deux l'expression du désespoir³. Pour Castel, c'est la recherche désespérée de la figure maternelle qui puisse faire écho à ses pensées et à ses sentiments les

¹ Ibidem, p. 18.

² Ibidem, p. 18.

³ *Oí que ella decía:*

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

—Sí —respondí—, me parece que un mensaje de desesperanza. ¿Ve cómo usted sentía como yo? Después de un momento, preguntó:

—¿Y le parece elogiabile un mensaje de desesperanza?(Ibidem, p. 18)

plus profonds. Pour lui, la mer que la femme de la fenêtre regarde, c'est le symbole de la maternité. Par contre, pour María, la même scène est la projection de ses désirs féminins d'indépendance ; ainsi, pour elle, la mer représente l'infini de la liberté.

Pourtant, si pour Castel le tableau représente la projection d'un désir – celui de trouver l'amour féminin total, qui ne peut être que celui maternel¹, pour María, il est projection d'une réalité, elle s'y retrouve, dans sa quête devant la mer, tel qu'elle l'avoue dans la lettre envoyée par María à Castel, après l'une de ses mystérieuses évasions :

He pasado tres días extraños: el mar, la playa, los caminos me fueron rayendo recuerdos de otros tiempos. No sólo imágenes: también voces, gritos y largos silencios de otros días. Es curioso, pero vivir consiste en construir futuros recuerdos; ahora mismo, aquí frente al mar, sé que estoy preparando recuerdos minuciosos, que alguna vez me traerán la melancolía y la desesperanza. El mar está ahí, permanente y rabioso. Mi llanto de entonces, inútil; también inútiles mis esperas en la playa solitaria, mirando tenazmente al mar. ¿Has adivinado y pintado este recuerdo mío o has pintado el recuerdo de muchos seres como vos y yo? Pero ahora tu figura se interpone: estás entre el mar y yo. Mis ojos encuentran tus ojos. Estás quieto y un poco desconsolado, me miras como pidiendo ayuda.

MARÍA²

Cette convergence des regards de Castel et de María vers « la scène de la fenêtre » produit un glissement dans la perception de Castel : il associe María à la fois avec la figure de la femme incarnant le désir charnel et avec la figure de la mère, ce qui rappelle le mythe d'Œdipe. La recherche de la femme, suite à une pulsion charnelle, mais aussi intellectuelle – extrinsèque, celle-ci au mythe classique d'Œdipe – est une projection de la passion incestueuse pour la mère. Cette fois, le désir charnel et de possession ne se manifeste pas par rapport à la mère, mais par rapport à une femme qui incarne, à une première vue, la maternité.

¹ *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.* (Ibidem, p. 6)

² Ibidem, p. 27.

Si désirant María et la possédant ensuite équivaut au désir œdipien pour la mère, le sacrifice devient incontournable pour expier le pêché. Contrairement à la version classique du mythe d'Œdipe, où le héros incestueux décide sa propre immolation, ici, c'est l'objet du désir – María – qui subit l'immolation, une double immolation à valeur rituelle : Premièrement, la destruction du tableau, actualisation d'une première pulsion purificatrice et de vengeance, ne réussit pas à effacer le désir. Ensuite, le meurtre sanguinaire de la femme, qui s'y offre sans opposition, assouvit le désir de Castel et, en détruisant la femme à laquelle il était lié, le replace dans le statut de bâtard :

Entonces, llorando, le clavé el cuchillo en el pecho. Ella apretó las mandíbulas y cerró los ojos y cuando yo saqué el cuchillo chorreante de sangre, los abrió con esfuerzo y me miró con una mirada dolorosa y humilde. Un súbito furor fortaleció mi alma y clavé muchas veces el cuchillo en su pecho y en su vientre.¹

La scène du meurtre, lorsque María est poignarder dans la poitrine et dans le ventre, équivaut à une ultime violation et à la possession définitive de la femme. La pénétration de la poitrine renvoie au meurtre de l'amante, tandis que celui du ventre, au meurtre de la mère :

Por fin, cuando el protagonista mata a su amante, realiza un último intento de apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad.²

Juan Pablo Castel avait commencé à chercher María dans le dédale urbain de Buenos Aires après l'avoir observée envoûtée par « la escena de la ventana ». Comme nous l'avons dit, cette scène représentera, après cette première rencontre, un vrai fil conducteur pour Juan Pablo, un fil qu'il suit pour (re)trouver la femme de sa passion, cette femme qui se transforme dans l'obsession de l'homme est de l'artiste à la fois. María devient ainsi le Minotaure de Juan Pablo.

María est le Minotaure car elle est l'objet de la pulsion charnelle de Juan Pablo, dissimulée, cachée dans le dédale urbain moderne. Pour la María-Minotaure, Juan Pablo est Thésée qui doit la

¹ Ibidem, p. 65.

² Sábato, Ernesto, *Heterodoxia*, p. 33.

dompter, la vaincre, mais il y échoue car le fil qu'il suit le porte sur des chemins trompeurs. A proprement parler, il tue la María-Minotaure, mais il n'écarte ni la pulsion, ni l'angoisse. Il ne réussit pas à passer outre, car il n'élimine pas le monstre que la femme représentait pour lui : la passion malade. En tuant le corps de la femme qui abritait le monstre, Juan Pablo se l'approprie et se transforme lui-même en Minotaure, mi-homme, mi-animal – car tueur, il aura accompli un acte inhumain. Ainsi, l'aveu du crime devient pour Juan Pablo sa propre descente dans le Labyrinthe, dans un labyrinthe intérieur cette fois, celui de sa propre conscience et de sa mémoire, pour essayer de trouver, à l'aide du processus de remémoration qui devient son seul fil conducteur, le Minotaure qu'il abrite.

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

Asensio, Juan, *Ernesto Sábato, le dernier écrivain?* in « Études », no.12/2011, pp. 653-663

Bastide, Roger, *Sous la croix du Sud: l'Amérique latine dans le miroir de sa littérature* in « Annales : Economie, Société, Civilisations », no. 1/1958

Braga, Corin, Ernesto Sábato, *Orbire și incest* in « Phantasma », édition électronique, en ligne sur <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=1004>

Brunel, Pierre, *Thématologie et littérature comparée* in « exemplaire, Revista de literatura comparada », no. 1/1997

Escomel, Gloria, *Sábato, fantasmes et fantômes* in « Liberté », vol. 21, no 4-5, (124-125) 1979, pp. 257-262

Fuss, Albert, « *El túnel* », *universo de incomunicación* in « Cuadernos Hispanoamericanos », núm. 391-393 (enero-marzo 1983), pp.324-339, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana

Gide, André, *Journal* in « Œuvres complètes », NRF Gallimard, Paris, 1933

Lefter, Diana-Adriana, *Du Mythe au moi*, Editura Universitatii din Bucuresti, Bucuresti, 2007

Neyra, Joaquín, *Ernesto Sábato*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1973

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