



El túnel (Le Tunnel), d'Ernesto Sábato

Marie-Madeleine Gladieu

► To cite this version:

Marie-Madeleine Gladieu. El túnel (Le Tunnel), d'Ernesto Sábato. Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Déclinaisons de l'arrière-texte, 6, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.13-24, 2012, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-193-4. 10.4000/books.epure.1278 . hal-04514764

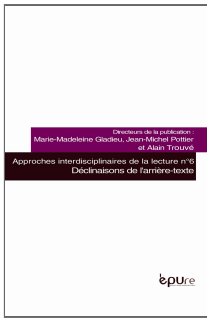
HAL Id: hal-04514764

<https://hal.science/hal-04514764>

Submitted on 21 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Marie-Madeleine Gladieu, Alain Trouvé et Jean-Michel Pottier (dir.)

Déclinaisons de l'arrière-texte

Éditions et Presses universitaires de Reims

El túnel (Le Tunnel), d'Ernesto Sábato

Marie-Madeleine Gladieu

DOI : 10.4000/books.epure.1278

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims

Lieu d'édition : Reims

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 11 septembre 2023

Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture

EAN électronique : 978-2-37496-193-4



OpenEdition
Books

<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine. *El túnel (Le Tunnel)*, d'Ernesto Sábato In : *Déclinaisons de l'arrière-texte* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2012 (généré le 21 mars 2024). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/epure/1278>>. ISBN : 978-2-37496-193-4. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1278>.

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

Le texte seul est utilisable sous licence . Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

El túnel (Le Tunnel), d'Ernesto Sábato

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 L'écrivain argentin Ernesto Sábato, d'origine italienne, est né en 1911, et décédé quelques mois avant son centième anniversaire. Docteur en physique mais intéressé par la philosophie, il vient étudier les radiations atomiques au laboratoire Curie, puis aux États-Unis peu avant la Seconde Guerre mondiale. Il exprime ses craintes face au développement de la science, si celui-ci n'est pas contrôlé par l'humanisme. Dans ce sens, il affirme avoir apprécié l'attitude du surréalisme, qui prétend détruire les mythes du capitalisme et du développement matériel érigé en valeur suprême. Il rentre en Argentine quand éclate le conflit avec l'Allemagne, et enseigne la physique nucléaire à l'université ; mais il perd son poste. En 1946, il tente de revenir travailler au laboratoire Curie, puis à l'UNESCO, mais ses démarches échouent. Il parcourt la France et l'Allemagne ravagées par la guerre, les villes en ruines, les camps libérés, avant de gagner la Suisse d'où il doit prendre un train pour l'Italie, puis le bateau pour Buenos Aires. À Lausanne, en attendant son départ, il écrit les premières pages de ce qui deviendra son premier roman, *El túnel*.
- 2 L'arrière-texte est ici particulièrement riche : il touche non seulement à l'intertextualité et aux « démons de l'écrivain », pour reprendre l'expression de Faulkner et de Vargas Llosa, que Sábato a reprise à son compte, mais il intègre les blessures d'un passé collectif proche encore, qui ont conduit le monde à la catastrophe et à sa destruction. Comme dans tout premier roman, l'écrivain projette sur ses personnages certaines frustrations de son enfance et d'un passé plus récent ; le nom et la qualification des personnages, autant que les situations et les lieux évoqués, renvoient non seulement à une possible réalité, mais symbolisent aussi des éléments plus tragiques du monde contemporain.
- 3 Le tunnel, élément qui donne son titre au roman, pourrait, dans sa forme réaliste, pourrait désigner l'un de ceux de la Manzana de la Lucas, à Buenos Aires, qui datent, comme le nom de ce quartier de la ville l'indique, du XVIII^e siècle, époque où le port se modernise, concurrençant Guayaquil, Callao et Valparaiso pour l'exportation des produits du continent sud vers l'Europe. Il pourrait aussi correspondre à l'un de ceux qu'emprunte la voie ferrée pour rejoindre la Suisse, ou encore à ces souterrains qu'en

des temps peu sûrs de l'histoire, les hommes creusent pour fuir des bâtiments envahis par l'ennemi, ou bien celui que creuse un prisonnier pour s'échapper du lieu où il est retenu. Mais ce sont les connotations de ce type de lieu que retient le narrateur : la solitude et la non communication, les ténèbres qui empêchent de voir la réalité du monde, l'impression de parois qui enferment le narrateur, l'obligeant à suivre, contraint par cette matérialité du destin, un chemin unique et inévitable, vers une issue d'abord incertaine, mais qui peu à peu prend la forme d'un cercueil ou de la cellule d'une prison. Le mot perd alors sa valeur toponymique pour être investi d'une valeur et d'un sens purement sensoriels et affectifs. Le lecteur plonge donc dans ce monde des impressions, présentées par le narrateur comme des certitudes qu'il ne peut jamais solidement argumenter.

- 4 Les occurrences du mot « tunnel », au long de la séquence XXXVI, laissent percevoir son aspect immatériel : faisant allusion à María, Castel imagine que « c'était comme si nous avions vécu tous les deux dans des couloirs ou des tunnels parallèles, sans savoir que nous avançons l'un à côté de l'autre »¹, puis « il y avait un seul tunnel, sombre et solitaire : le mien, le tunnel où s'étaient déroulées mon enfance, ma jeunesse, toute ma vie »². Le tunnel et ses variantes, le couloir et le mur de verre, dominent cette séquence pour faire ressentir au lecteur l'impossibilité de communiquer qui, pour Castel, frappe ces deux personnages, et surtout lui-même : Castel plaque ses propres problèmes sur celle qu'il prétend aimer, et il se présente finalement comme « ce pauvre être enfermé dans son cercueil »³, sort qui sera, en réalité, celui de María deux séquences plus loin, car lui-même, enfermé dans la cellule d'une prison, « hermétique » certes, tente de se justifier, possibilité qu'il n'a pas laissée à la jeune femme.
- 5 Le tunnel renvoie alors à la notion de cécité : d'une part, celle des personnages doués de la vue, mais qui cherchent à « y voir clair » dans ce tunnel qu'est la vie (le lecteur est forcément renvoyé à l'autre signification de « voir » : « comprendre »), contrairement à ceux qui se contentent de reproduire « à l'aveugle » les positions et les mots des autorités (Baudelaire les nommait « phares ») ; d'autre part, les non-voyants, qui ont appris à se diriger dans les ténèbres et qui se sont constitué des codes : Allende possède des livres, qu'il lit, et identifie immédiatement Castel lors de sa première visite, peintre dont il a connaissance du nom et des œuvres. Cette maîtrise de l'abstraction fait la supériorité des aveugles, dans l'œuvre de Sábato, qui deviendront dans le roman suivant les véritables maîtres de ce monde.
- 6 La cécité n'est-elle pas celle de ces intellectuels, de ces savants grâce à qui la science progresse, mais qui ne voient pas que ce progrès conduira à la catastrophe ? En 1939-1939, Sábato exprime en effet son inquiétude devant les découvertes liées au radium et à la physique nucléaire. L'inquiétude naît aussi face à ceux qui, dans une idéologie dominante, ne décèlent pas les indices de ce qui conduira à la destruction de l'humain, en Europe occidentale au cours des deux dernières décennies comme dans l'Argentine de la seconde moitié des années 1940.
- 7 Castel fait, au contraire, de la perception visuelle et de sa transcription matérielle sur la toile, sa raison et son moyen d'exister. Le seul tableau dont il soit question dans le roman est *Maternidad* (Maternité) : le thème principal en est « la femme qui regardait jouer l'enfant/le petit garçon »⁴ ; en haut, à gauche, un tableau en miniature dans le tableau, comme une mise en abyme du sentiment ou de la sensation de cette femme, montre une femme seule sur une plage déserte, en train de regarder la mer. Le verbe utilisé est à l'imparfait, il s'agit donc d'un sujet qui n'existe pas en soi, dans un présent

de l'existence dans un sens absolu, mais situé dans un temps passé, non considéré comme révolu. Or Castel, évoquant ses relations avec María, se complaît à décrire son comportement maternel : elle lui caresse la tête, les cheveux (XVII, XXVII), il pose sa tête sur ses genoux comme un enfant (XXVII) ; puis, quand elle s'est retirée dans la propriété familiale, Castel se souvient de son enfance, le visage collé à une vitre derrière laquelle il observe silencieusement la vie du dehors ; or, c'est la neige qu'il regarde, élément qui fait disparaître le paysage et obstrue la vision du dehors. Encore une fois, le regard ne sert plus à rien. Comme les parois du tunnel ou du couloir, la fenêtre renvoie à une vue bouchée. Il n'y a plus d'horizon possible. Dans ce cas précis, le personnage de Castel est un instant chargé des souvenirs d'enfance de son créateur : né beaucoup plus tard que ses frères, dans une famille d'émigrés italiens où les hommes sont peu au foyer, sa mère le protège plus que ses aînés, le garde près d'elle, et les souvenirs d'enfance de l'écrivain sont ceux du monde vu de derrière les carreaux d'une fenêtre ; il regarde les jeux des enfants de son quartier sans y participer. La femme regardant l'enfant jouer seul, et parallèlement, revoyant cette plage au bord de l'océan et imaginant l'autre rive, celle de son pays d'origine, dans l'autre hémisphère et sur un autre continent, où le destin conduira un jour son fils, n'est-ce pas une transposition du souvenir que l'écrivain garde de sa mère ? Rappelons également que Sábato est peintre autant qu'écrivain.

- 8 Le nom de María, dans des pays de tradition chrétienne comme l'Italie et l'Argentine, évoque la Vierge, mère de tous les croyants, protectrice de l'humanité. Mais, malgré ses gestes maternels, cette Marie ne s'identifie pas à la mère du petit garçon, mais à la Marie de la mer, dont le nom de famille, basque, Iribarne, montre bien que ses origines sont « de Allende », de l'autre côté de l'Océan, signification de son nom d'épouse qu'elle-même ne révèle pas. Elle avoue à Castel qu'elle regarde souvent la mer, sur une plage déserte, comme le personnage du haut du tableau. Et de tous les visiteurs de l'exposition, elle est la seule à porter attention à ce détail, à être fascinée par lui au point de se projeter dans ce personnage. L'œuvre d'art joue alors parfaitement l'un de ses rôles : faire surgir chez celui qui, ne s'attachant pas à la seule forme, la contemple en tentant d'en saisir toutes les dimensions, des éléments de son expérience de la vie qui conduisent à la réflexion et parfois au changement du cours normal des choses.
- 9 N'est-ce pas, à bien y regarder, ce que l'écrivain propose dans sa première œuvre romanesque ? Ce soupçon pousse le lecteur à s'interroger sur les raisons pour lesquelles il a donné au personnage du peintre le nom de Castel, et à son tableau, le seul présent dans le texte étant *Maternité*. Le nom de Castel, à consonance française, est une réalité possible en Argentine, où des Français sont venus au XIX^e siècle essentiellement pour travailler la terre et faire fructifier les troupeaux. Mais en 1939, lorsque les Républicains espagnols fuient le triomphe du franquisme, et jusqu'en 1944, quand les Juifs doivent fuir le nazisme, dans les Pyrénées Orientales, isolé dans la montagne, un castel abandonné par ses propriétaires a été aménagé par une infirmière en maternité, à Elne. Elle y accueillait les futures mères, juives et républicaines, avec le soutien de la Croix-Rouge suisse. En 1944, les nazis ont découvert ce lieu et déporté vers les camps de la mort toutes les femmes qui s'y trouvaient avec leurs nouveau-nés. Or, dans la culture de langue espagnole, les vers les plus connus sont les *Couplets à la mort de son père* de Jorge Manrique, dont les premiers vers, qu'ont appris tous les enfants des écoles, sont : « Nos vies sont les fleuves/ qui se jettent dans la mer/ qui est la mort »⁵ – signalons au passage que Castel se compare lui-même à un fleuve, dans la séquence IX). Le tableau peut donc figurer ce que le narrateur dénonce dans la séquence I, le mal absolu que

sont les camps de la mort, la destruction de la vie humaine ; et pour suivre la logique romanesque, María qui s'assimile au personnage du tableau ne peut échapper à la mort, dans la « solitude anxieuse et absolue » signalée dans la séquence III. Attendant son train à Lausanne, l'écrivain, étant donné son engagement, a pu entendre parler de cette maternité, comme d'un des multiples exemples de l'horreur liée au nazisme triomphant.

- 10 Il est, à ce propos, intéressant de constater que le raisonnement attribué par Sábato à son protagoniste, lorsqu'il décide de tuer María (séquence XXXII), correspond à celui du nazisme décidant de l'extermination des « races inférieures », qui souillent la pureté arienne. S'étant aperçu que la prostituée roumaine qu'il a entraînée chez lui suite à une crise de jalousie, pensant que María est la maîtresse de Hunter, feint l'orgasme, il croit reconnaître dans son expression celle de María : c'est donc le signe sans équivoque que celle-ci feint, ment, qu'elle est donc une prostituée, et qu'elle mérite pour cela la mort. Au-delà du délire criminel du personnage, c'est celui des systèmes totalitaires qui est dénoncé.
- 11 La notion de système totalitaire renvoie à celle de pensée unique, et au niveau du texte romanesque, à la voix narrative unique qui s'exprime ici. Castel monologue : s'il laisse parfois accès aux voix des autres personnages, c'est toujours à travers son souvenir. Dès la première séquence, il affirme l'inexistence d'une mémoire collective, s'opposant ainsi à la théorie de cadres sociaux de la mémoire, de Maurice Halbwachs, élaborée dès 1925, et qui le conduira à écrire, peu avant sa mort en déportation en 1945, dans l'ouvrage *La Mémoire collective et le temps* :

On s'est toujours représenté les consciences comme isolées l'une de l'autre, et chacune enfermée en elle-même. L'expression stream of thought, ou encore « flux ou courant psychologique » qu'on trouve dans les écrits de William James et de Henri Bergson, traduit, à l'aide d'une image exacte, le sentiment dont chacun de nous peut faire l'expérience lorsqu'il assiste en spectateur au déroulement de sa vie psychique.⁶
- 12 Halbwachs remarque en effet que la philosophie ne s'est pas penchée sur la dimension collective du temps et de la mémoire ; chaque génération accepte en partie la mémoire de la précédente, mais au moment où commence une époque nouvelle, un redémarrage du temps et de l'histoire (tel que celui qui s'est produit après la Seconde Guerre mondiale, pouvons-nous ajouter sans trahir le sociologue), certains événements tombent, pour un temps du moins, dans l'oubli. Et il est vrai que, durant les années qui ont suivi la libération des camps, les sociétés européennes refusaient de croire les témoignages de ceux qui avaient vécu la réalité de ce mal absolu. Or, le personnage de Castel rappelle au lecteur des traits significatifs de l'inhumanité des camps, et lui expose son « flux de conscience ». Niant la mémoire collective, il lui oppose sa propre mémoire en témoignant seul des traumatismes de son passé et de ce qui l'a poussé à tuer celle qu'il prétendait aimer. Ce faisant, il adopte une fois de plus le comportement de ceux qu'il prétend dénoncer ; paradoxalement, il comprend à quels actes de cruauté conduit la mise en œuvre d'une pensée unique raisonnant sur la base de syllogismes, comme le montre sa révolte évidente face à l'épisode du rat vivant que doit ingurgiter un prisonnier mourant de faim ; mais, se considérant comme incompris dans sa vie et dans son œuvre d'artiste, parce que seul détenteur de la vérité. Quand il perçoit la fascination de María pour le détail, la « fenêtre » de *Maternité* (détail non anodin, puisqu'il évoque, parmi ses souvenirs, ceux d'une fenêtre derrière laquelle il se tenait étant enfant), le peintre qui, au moyen de son œuvre, tente d'intégrer la mémoire

collective, est profondément touché par ce début de reconnaissance et harcèle la jeune femme de questions. La réponse de celle-ci annonce clairement que ce n'est pas le peintre qui la fascine et l'obsède, mais la « fenêtre » : « je m'en souviens constamment »⁷ (séquence VI) ; le peintre sait alors que ce qu'il a voulu transmettre, non point la forme bien construite qu'admirent les critiques, mais l'éternelle dialectique construction-destruction, vie-mort, vient de produire l'effet escompté. L'élément matériel qui sous-tend l'assimilation de l'être à l'œuvre est identifié, et par conséquent, une possible fonction cathartique de l'art. Cependant Castel l'interprète à sa manière, et voit en María une possible égérie, rôle qu'elle refuse d'abord et qui la pousse à fuir, comme elle fuit sa responsabilité dans l'accident qui a laissé son mari aveugle (dont elle refuse aussi de porter le nom). María cherche la protection plutôt que la responsabilité ; elle n'a pas pu, ou n'a pas voulu, assumer une maternité. Elle se contente d'être là, de garder son identité de jeune fille tout en se réfugiant auprès de sa belle-famille : la fenêtre dans le tableau, qui en nie le thème principal et se grave seule dans la mémoire du personnage, fait soudain peser sur elle la responsabilité totale de son existence.

- 13 Sartre et l'existentialisme constituent ainsi un autre aspect de l'arrière-texte de ce roman. Au début de la séquence XXVIII, María brise le silence tendu du repas dans la propriété de famille en annonçant qu'elle est en train de lire un roman de Sartre. *La Nausée*, de 1936, semble être le plus connu en Amérique du Sud. Et Sartre est lié à la résistance au nazisme et au fascisme. Son nom déclenche chez Hunter une réaction d'agressivité contre le genre romanesque et les lecteurs de romans, qui pourrait, à première vue, sembler étonnante, car peu avant, il a participé à une conversation avec Mimi Allende sur le roman policier, roman populaire, livre de chevalerie de notre époque, prétend-il. Mimi, remarque Castel, a un fort accent parisien, prononce les noms des romanciers russes à la française, et son nom évoque celui du personnage d'une chanson d'Alfred de Musset, Mimi Pinson, serveuse dans un café du quartier latin, pauvre mais attendant honnêtement le grand amour. Entre Hunter, le cousin d'Allende au regard fuyant, et Mimi, méchante et myope (le contraire de l'héroïne romantique), superficielle et snob (elle émet sur la peinture les avis stéréotypés qui font horreur à Castel), seul le narrateur possède un regard normal : lui seul est donc censé voir correctement la réalité, car le regard des autres personnages est toujours déformé, biaisé. Sa volonté de lucidité, d'appréhender le réel sans lui apposer le prisme des valeurs et surtout des préjugés communs, part de l'observation de ces préjugés pour proposer sa vision particulière de la situation. Castel veut élucider les raisons du comportement de María ; la manière dont ceux qui l'entourent exposent leur avis sur elle, sur ce lieu et sur la culture, lui font saisir les raisons de sa solitude intérieure. Un détail retient alors l'attention du lecteur : María garde son nom de jeune fille et n'utilise que lui, non point tant parce que la coutume du monde hispanique veut que le patronyme précède le nom de l'époux, mais parce qu'elle marque ainsi sa différence par rapport à toute la famille de son mari et à celui-ci. Iribarne est un nom basque, qui signifie « domaine, ferme » (Iri) et « lieu situé en bas, dans un bas-fond sombre et humide » (barne), lieu typique des Pyrénées basques ; Allende renvoie au contraire aux terres situées au-delà de l'Océan Atlantique, ou à des noms liés à l'indépendance des pays d'Amérique hispanique. Ces deux noms de famille juxtaposés induisent un élément contradictoire, qui caractérise le personnage de María, proche et inaccessible à la fois pour Castel. Pour elle-même, elle a choisi : elle est la femme du domaine, de la terre où

elle se rend régulièrement pour se ressourcer. Le personnage est ainsi plus prédéterminé que ne le laisserait supposer l'ambiance existentialiste qui l'entoure.

- 14 Les éléments qui ont présidé à la naissance du texte de *El túnel* de Sábato proviennent ainsi en grande partie du vécu de l'écrivain, de ce qui a blessé sa sensibilité, durant son enfance et plus encore lors de son voyage dans l'Europe de l'immédiat après-guerre. L'étude de la signification des noms fournit d'autres indices qui permettent d'enrichir et de nuancer l'interprétation des personnages et des situations. Ce roman, qui n'est pas un policier traditionnel puisque l'assassin se présente immédiatement comme tel, mais disserte longuement sur les raisons qu'à son avis il a eues de tuer cette femme, suggère à son lecteur de réfléchir à la notion de roman populaire, policier, avant de critiquer en quelques phrases la composition et la lecture de textes romanesques. N'a-t-on pas affirmé qu'après Auschwitz, l'art était devenu un ornement inutile ? Le mal absolu entraînait, pensait-on, une stérilisation de la création. Mais au niveau du roman du moins, ce mal finit par se détruire lui-même, ou par recevoir un juste châtement : la stérilité ; ces personnages n'ont pas de descendance, et Castel, qui détruit ses tableaux, ne peut plus peindre. De même que Castel attend son jugement, l'Europe commence à juger les responsables de crimes contre l'humanité : les êtres humains qui se projettent dans des rôles d'anges exterminateurs, de bras armés d'une justice supérieure, sont un jour confrontés à la réalité de leur projet, qu'ils en reconnaissent ou non l'utopie dévastatrice.

NOTES

1. Ernesto Sábato, *El túnel* (1948), Madrid, Cátedra, 1998, p. 159-160 : « *era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro* ».
2. « *había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en el que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida* », *ibid.*, p. 160.
3. « *este pobre ser encajonado* », *ibid.*, p. 60.
4. « *la mujer que miraba jugar al niño* », *ibid.*, p. 65.
5. Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre* (1535), Madrid, Càtedra, 1986, p. 149 : « *Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar/ que es el morir* ».
6. <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ham.mem3>
7. Ernesto Sábato, *op. cit.*, « *la recuerdo constantemente* », p. 82.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP