

Une lecture de *El túnel* d'Ernesto Sábato : le crime de Juan Pablo Castel

Daniel Henri Pageaux

Professeur à l'Université de Paris
IV Sorbonne

Daniel Henri Pageaux nous fait traverser les frontières pour parvenir en Argentine et pénétrer dans l'univers de *El túnel* d'Ernesto Sábato. En grand connaisseur de l'œuvre de l'écrivain argentin, Daniel Henri Pageaux tente une radiographie précise et exhaustive de l'écriture du Mal telle qu'elle apparaît dans ce texte où se mêlent confession et auto-analyse. À la lumière des essais de Sábato, de son attachement à Dostoïevski et de ses réflexions sur les rapports entre l'art et le mal, il rend précisément compte de la façon dont cette notion se déploie dans le récit. Il parvient ainsi à délimiter parfaitement le territoire du mal chez l'écrivain argentin en tant que thème central associé à la passion amoureuse, à l'image de l'enfer et à la métaphysique telle qu'elle a été définie au XXe siècle par le camp de concentration.

Argentine, Ernesto Sábato, *El túnel*, roman, récit autobiographique, confession, écriture du mal, art, peinture, passion amoureuse, enfer

*El túnel*¹ est l'histoire d'un crime racontée, écrite par le criminel (« Podrán preguntarse qué me mueve a escribir la historia de mi crimen, tengo ganas de contar la historia de mi crimen » (p. 62-63). Un crime est une mauvaise action (« Tu ne tueras point »), punie par la loi. Il n'est pas sûr qu'on puisse le tenir, ici comme ailleurs, pour l'illustration ou l'expression du Mal entre les hommes. Et précisément, par goût du paradoxe, Juan Pablo Castel soutient dès les premières lignes que le crime peut être, en italiques, une bonne action (« una buena acción » (p. 62). Plus sérieusement, le crime de Castel, avant même d'être analysé, jugé, est comme mis en parallèle avec une expression du Mal dans un monde « horrible » : un camp de concentration où l'on fait manger un rat vivant à un être humain.

Si, comme le soutient Schopenhauer dans *Le monde comme volonté et comme représentation* (II, 17), il y a, à l'origine de la métaphysique, la question de l'existence du mal, *El túnel* pose cette question, dès le début, mais ne donne pas de réponse explicite, ou plutôt fait de ce rat vivant une origine possible de la petite fenêtre de sa toile *Maternidad*. En effet, Castel, lors de la deuxième entrevue avec María, qui essaye de comprendre pourquoi il a peint cette petite fenêtre, déclare : » *Recuerdo que días antes de pintarla había leído que en un campo de concentración alguien pidió de comer y le obligaron a comerse una rata viva. A veces creo que nada tiene sentido* » (p. 87). Le fait divers à l'origine non pas du roman (comme chez Dostoïevski) mais de l'œuvre d'art n'offre cependant aucune relation de type causal ou explicatif : c'est une fausse source. Il n'en est pas moins

¹ Ernesto Sábato, *El túnel*, Madrid, Cátedra (introd. Angel Leiva), 1986

vrai que, dès le début de sa « confession » : « *estas páginas de confesión* » (p. 64), Castel, par sa propension à la digression, inscrit la question du mal métaphysique sous sa forme actuelle (camp de concentration, abjection et cruauté absolue, dégradation totale de la dignité humaine) dans ce qu'il présente comme une histoire personnelle : « *tengo ganas de contar la historia de mi crimen* »(p. 65).

En complément à ce fait divers exemplaire, il existe, au début du roman, une autre digression plus longue où le narrateur évoque ses rapports avec sa mère et une anecdote là aussi exemplaire : « *Algo mucho más demostrativo me sucedió amí mismo cuando la operaron de cáncer* »(p. 65). Il s'agit pour lui d'avouer certaines pensées, réactions qu'il a eues en présence du mal physique, face au visage de mort de sa mère (« *su rostro de cadáver* ») et de confesser un secret : « *Confieso ese secreto para que vean hasta qué punto no me creo mejor que los demás* »(p. 65). Ainsi l'histoire du crime perpétré sur la personne de María Iribarne se trouve comme encadrée par deux séries de réflexions de portée très différente, l'une sur le mal métaphysique, l'autre sur le mal physique qui apparaissent comme des guides possibles pour une lecture du roman.

El túnel est l'histoire d'un crime, mais Castel n'est pas un criminel quelconque : artiste peintre, il a tué la seule personne qui l'ait compris : « *Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté* »(p. 64). Révélation reprise à la fin : « *Sólo existió un ser que entendía mi pintura* »(p.165). Aussi le crime commis par Castel oblige à faire réflexion sur la peinture, la création et la figure de l'artiste.

Il est inexact de dire que *El túnel* pose le problème de l'incommunicabilité entre les êtres. Sans doute, Juan Pablo Castel multiplie les remarques et les provocations qui le font apparaître comme un être essentiellement asocial, misanthrope, prisonnier d'une timidité malade qu'il transforme en agressivité. Castel et María communiquent et même ont des moments de « communion » dont il faut chercher l'origine dans la petite fenêtre devant laquelle María s'est arrêtée, au début du roman. Son aveu aussi laconique que bouleversant (« *La recuerdo constantemente* »(p. 77), la lettre qu'elle envoie à Castel² et plus encore la longue confession faite au bord de la mer (« *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* »(p. 101), sont autant de moments magiques (« *ese momento mágico* » mots de Castel³, qui expriment, de façon intense mais irrémédiablement éphémère, l'accord qui peut exister entre deux êtres. Car ce que l'art a pu provoquer ne peut s'inscrire dans le quotidien.

Sábato évoquera des « moments d'éternité » dans ses essais, par exemple *Heterodoxia*⁴, dans un texte intitulé « El amor, el arte y la eternidad » où il établit la différence essentielle entre éternité et immortalité : « *Lo inmortal es lo inverso de lo eterno. La eternidad es un presente absoluto : el tiempo no existe. El amor de Romeo y Julieta está eternizado en la obra de arte como en una estatua* ». Ces moments d'éternité ne sont pas sans rappeler la notion d'épiphanie chez Joyce et, plus

² Ibid, p. 101

³ Ibid, p. 138

⁴ Ernesto Sábato, *Heterodoxia*, 1953, p. 391

sûrement, les « moments exquis » d'Anny dans *La Nausée* de Sartre.

Il y a plus : le tableau peint par Castel le représente au sens fort du terme (« *me representa profundamente a mí* »(p. 87), mais il renvoie aussi à María, comme elle l'écrit dans sa lettre et comme elle le répète lors de leur entretien face à la mer : « *A veces me parece como si esta escena la hubiéramos vivido siempre juntos* » (p. 137). Il faut admettre qu'en peignant *Maternidad*, Castel a peint son destin et celui de María (« *una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola* » (p. 160). Le tableau comme représentation prémonitoire du destin est un principe essentiel du surréalisme, comme le sont aussi la rencontre nécessaire, l'absence de hasard, l'image de la Femme primordiale, tout à la fois mère, compagne, sœur, double, amante et muse. C'est à partir de ces références qu'il faut entendre les appels que Castel lance à María, le besoin vital qu'il a d'elle, sa présence de chaque instant nécessaire. Castel a fait de María une sorte de double : « *era un ser semejante a mí* »(p. 99), ou, avoué plus inquiétant : « *ese deseo creciente de posesión exclusiva* »(p. 134), à partir du moment où la scène de la petite fenêtre a promu María comme la seule destinataire de sa peinture. Il se rend compte cependant des différences qui peuvent exister entre eux :

Más que nunca sentí que jamás
llegaría a unirme con ella en forma total
y que debía resignarme a tener frágiles
momentos de comunión, tan
melancólicamente inasibles como el
recuerdo de ciertos sueños o como la
felicidad de algunos pasajes musicales⁵.

⁵ Ernesto Sábato, *El túnel*, op. cit., , p. 135

La réflexion de Castel rejoint celle de Kirilloff dans *Les Possédés* de Dostoïevski que Sábato cite à la fin de son essai *Hombres y engranajes*⁶ :

Creo en la vida eterna en este mundo. Hay momentos en que el tiempo se detiene de repente para dar lugar a la eternidad". Et Sábato d'ajouter : "Por qué buscar lo absoluto fuera del tiempo y no en esos instantes fugaces pero poderosos en que, al escuchar algunas notas musicales o al oír la voz de un semejante, sentimos que la vida tiene un sentido absoluto.

Mais cet acte de foi dans l'homme est totalement étranger au personnage Castel. Une seule fois, il se rend compte de sa « folie » qu'il définit en ces termes : « *no haberme conformado con la parte de María que me salvó (momentáneamente) de la soledad* »(p. 136). Être séparé de María représente pour lui (utilisons ce mot dans son sens pictural et mental) le malheur absolu. Il vaut la peine de citer les quelques lignes que Sábato a consacrées dans *Heterodoxia* à son premier roman :

Por fin, cuando el protagonista mata a su amante, realiza un ultimo intento de apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad⁷.

L'incapacité de Castel à vivre sans María, loin d'elle, le fait apparaître tantôt comme un enfant désarmé, tantôt comme un individu cruel, sadomasochiste, enfermé dans sa violence, sa brutalité, sa cruauté, sa volonté de faire du mal à María et ses propres pulsions suicidaires ou

⁶ Ernesto Sábato, *Hombres y engranajes*, in *Obras II, Ensayos*, Buenos Aires, Losada ed., 1970, p. 271

⁷ Ernesto Sábato, *Heterodoxia*, op.cit., p. 337

équivalentes : la destruction de ses toiles. Il y a une violence physique que Castel retourne contre lui-même : pulsions de mort, tendances suicidaires, chantage affectif (« *Si no venís, me mataré* »(p. 150). Et María n'hésite pas à comparer Castel à un homme qu'elle a connu, un certain Richard qu'elle qualifie de dépressif : « *un hombre depresivo. Se parecía mucho a vos* »(p. 112).

On distinguera la violence physique pouvant aller jusqu'à une sorte de viol (« *la forzaba (...) a unirnos corporalmente* »(p. 108), dont María est la victime, le plus souvent passive, comme résignée, et une violence verbale qui éclate en particulier dans ce que Castel appelle ses « interrogatoires » : « *te mataré como a un perro, puta, engañando a un ciego, carta suficientemente hiriente...* »

La brutalité de Castel apparaît dans d'innombrables notations, des sortes de didascalies ponctuant les dialogues qu'il a avec María (« *con rabia, brutalmente ...* ») mais aussi dans des scènes plus détaillées :

Y un sordo deseo de precipitarme
sobre ella y destrozarla con las uñas y de
apretar su cuello hasta ahogarla y
arrojarla al mar iba creciendo en mí⁸.

Ou plus sobrement :

Ella no respondía. Le estrujé el
brazo. Gimió.
Me hacés mal, Juan Pablo, dijo
suavemente⁹.

Dans ce cas *hacer mal* est synonyme de *hacer daño* ou encore *lastimarnos*, expressions employées par María et qu'elle appliquera à leurs relations¹⁰.

⁸ Ernesto Sábato, *El túnel*, op.cit., , p. 138

⁹ Ibid, p. 103

¹⁰ Ibid, pp. 150 & 155

María dont l'attitude constante vis-à-vis de Castel est la douceur, la tendresse (*ternura*), qui lui caresse maternellement les cheveux, utilise à plusieurs reprises cette expression *hacer mal*, comme un avertissement adressé à Castel : « *Hago mal a todos los que se me acercan* » (p. 88) ; elle lui écrit un mot avec « *estas únicas palabras* » : « *Tengo miedo de hacerte mucho mal* » (p. 102). Et encore : « *Te advertí que te haría mucho mal* » (p. 105). Elle lui rappelle encore, dans la scène au bord de la mer, cette crainte qu'elle a souvent ressentie : « *el temor de hacerte mal* » (p. 137). Ces mots sont suffisamment répétés pour que Castel en fasse une formule mise entre guillemets dans le texte et qu'il explicite de la manière suivante :

(...) sólo podía significar « te haré mal con mis mentiras, con mis inconsecuencias, con mis hechos ocultos, con la simulación de mis sentimientos y sensaciones¹¹.

Castel énumère quelques-uns des reproches les plus graves qu'il a faits à María, le dernier étant justement celui de simuler le plaisir. Au terme d'un étonnant syllogisme, Castel avait en effet conclu que María était une prostituée (« *María es una prostituta* » (p. 152). Et quelque temps auparavant il avait formulé une conclusion qu'il tenait pour rigoureuse : « *que consideré rigurosa : María es amante de Hunter* » (p. 141).

Le mal qu'annonce María est un mal qu'on peut qualifier de moral parce qu'il procède d'un souci éthique évident : l'attention portée à autrui. Ce souci d'autrui s'oppose bien évidemment à l'égoïsme exacerbé de Castel. L'une des premières choses qu'il avoue, au sujet

¹¹ Ibid, p. 153

de María, est à cet égard significative : « *Trataré de relatar todo imparcialmente porque, aunque sufrí mucho por su culpa, no tengo la necia pretensión de ser perfecto* » (p. 64).

Cet aveu, de la part de celui qui s'est présenté comme criminel, est fait pour surprendre, provoquer le lecteur et pour être retourné : Castel, par son imagination secondée par une logique rigoureuse et passionnée, a été son propre bourreau. Contrairement à son habitude de « contrôler » son interlocuteur¹², Castel ne peut faire de même avec María, femme libre, indépendante, insaisissable à ses yeux. María est surtout la première mise en forme du personnage tel que Sábado le développera plus tard : un territoire à contrôler ou qui reste à déchiffrer. Ce territoire imprécis qui fait partie intégrante du corps du personnage, éclaire, dans *El túnel*, un épisode significatif : le visage de María, vu dans l'obscurité, grâce à une allumette enflammée par Castel. Celui-ci découvre soudain sur la joue de María la trace d'un sourire. Ce faisant, il avoue que ce visage fait quasiment partie de son espace, comme s'il était possible de le « contrôler ».

Si le mal physique et le mal moral sont aisément discernables dans le roman, qu'en est-il de ce qu'on pourrait appeler le mal métaphysique, inscrit au début du roman avec l'histoire du rat vivant ? Il ne s'agit nullement de retrouver les trois niveaux du mal que Leibniz distingue dans sa *Théodicée* (I, 21) : le mal physique ou souffrance, le mal moral ou péché, le mal métaphysique ou imperfection, autant dire le mal

¹² Ibid, p. 124

inhérent à l'homme. Cette voie peut cependant s'avérer éclairante.

Dans son essai *El escritor y sus fantasmas* (1963), Sábato consacre un texte très court aux rapports entre la littérature et le mal : « *Investigación del mal* » :

La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. El hombre no existe sin el Demonio : Dios no basta. La literatura no puede pretender la verdad sin ese censo del Infierno¹³.

Castel, dans le texte qu'il souhaite publier, procède à un examen qui recoupe l'objectif du roman selon Sábato, lorsqu'il annonce ce que sera l'histoire de son crime : « *Pero nadie sabe cómo la conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla* » (p. 64). La précision est capitale : ce que l'on peut tenir pour l'analyse d'un « cas » ou d'une situation, au sens existentiel, se change en une véritable enquête sur la naissance d'un projet criminel, autant dire la naissance du mal chez un être humain. Il serait en effet dangereux (ou trop facile pour la critique !) de prendre le comportement de Castel, quelque pathologique ou monstrueux qu'il soit (le mot *monstruo* est d'ailleurs répété), pour une expression ou illustration du Mal. C'est le crime comme idée, comme projet qui fait du *Túnel* non seulement une très étrange histoire de souffrance, de cruauté physique et mentale, mais aussi une sorte de document à verser à l'étude de l'âme humaine, pour reprendre le vocabulaire de Sábato.

¹³ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, *Obras II, Ensayos*, op.cit., p. 724

Ce qui a été présenté comme l'histoire d'un crime est de fait un récit à triple registre thématique :

1/ la conduite aberrante, pour ne pas dire anormale, de Castel, sa jalousie hyperbolique, sa raison (syllogismes, raisonnements hypothético-déductifs) mise au service d'une démonstration piégée d'avance : María est coupable. Une conduite qui relève soit d'une étude clinique, soit d'approches psychanalytiques.

2/ Cette conduite aberrante a cependant sinon une justification du moins plusieurs explications : le caractère « monomane » de tout créateur, comme l'a répété Sábato, et, dans le roman, l'allusion à la mélancolie, cette maladie de l'âme des artistes, des êtres d'exception, les « fils de Saturne », *el sol negro*¹⁴ et la présentation négative du génie par Mimi (une des mises en abyme du roman) qu'il faut entendre évidemment comme une antiphrase. On aura noté que le couteau qui sert à détruire l'œuvre peinte est aussi celui qui sert à tuer María, comme pour mieux lier le crime à la question essentielle que pose la présence de l'artiste, du créateur dans un monde qu'il juge médiocre et dont il fait aussi partie¹⁵.

3/ la dégradation d'un esprit qui, présenté au départ comme divisé¹⁶, finira par se voir comme « possédé » (« una amargura triunfante me poseía ahora como un demonio » (p. 157) ; « atormentado en un minucioso infierno de razonamientos, de imaginaciones » (p. 161) ; « como si el demonio ya estuviera siempre en mi espíritu » (p. 163). L'enfer est donc en lui et hors de lui : c'est la dernière phrase du roman : « Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos ». À la suite

¹⁴ Ernesto Sábato, *El túnel*, op.cit., , p. 100

¹⁵ Ibid, p. 119

¹⁶ Ibid, p. 81

de Dante ou de Dostoïevski que Sábato admire, Castel, apprenti romancier, va trouver, au terme de son auto-examen, le Démon comme principe existentiel de l'homme après la chute et traduire, à sa manière, le tribut (el censo) que la littérature doit payer à l'Enfer.

C'est ici qu'il faut préciser que la métaphore, selon Sábato, est la seule façon, le seul procédé pour dire ce qu'on appelle le réel. C'est pourquoi ce mot « enfer », figuration métaphorique du mal, est à prendre d'abord au sens premier, littéral. Mais il suscite aussi une suite de comparaisons qui méritent d'être recensées, en remarquant qu'elles portent aussi bien sur le monde intérieur, le microcosme, que sur le monde extérieur, macrocosme : « *mi cabeza es un laberinto oscuro* » (p. 84) ; « *en un desierto de astros indiferentes* » (p. 87) ; « *como una liana...* » (p. 109) ; « *una especie de inmundada cueva* » (p. 117) ; « *oscuro monstruo* » (p. 138) (à propos de la mer) ; « *como en un sótano pantanoso, sombríos pensamientos (...) gruñendo sordamente en el barro* » (p. 139) ; « *entre ciertos instantes de Brahms y una cloaca...* » (p. 153) ; « *inmunda bestia (...) agazapada, en un desierto negro, atormentado por infinitos gusanos* » (p. 161) ; « *una caverna negra se iba agrandando...* » (p. 164). L'ensemble compose comme autant de variantes d'un paysage infernal (végétation, faune, lieux), une *Nachtseite* dans laquelle Castel entre et fait entrer son lecteur, une cartographie personnelle de l'enfer, d'un « monde horrible », celui dont il était question au début du roman. On le voit : le problème du Mal, sa recreation romanesque ne sont pas d'ordre philosophique, mais poétique, pour ne pas dire pictural.

J'ai commencé par la nécessaire prise en compte de la dimension artistique, esthétique du premier roman de Sábato. Je finirai par quelques considérations rapides sur la place du *Túnel* dans l'univers romanesque de Sábato en me référant aux vues théoriques qu'il va développer par la suite, à partir du *Túnel*.

El túnel peut être lu comme le portrait d'un cas limite d'artiste auquel il manquerait (lacune assez révélatrice pour l'apprenti écrivain qu'est Castel) la conscience de la dimension universelle de l'art, pour reprendre Sábato. Le drame de Castel est le drame du créateur prisonnier de la logique de sa création : María est la seule personne qui a compris sa peinture ; elle ne peut être qu'une sorte de double de l'artiste et surtout elle ne peut être *aussi* la femme d'Allende, la maîtresse de Hunter, la femme libre qui va et vient. La création suppose, et Sábato essayiste va s'arrêter longuement sur cette question dès *Heterodoxia* (1953), un processus dialectique dont le créateur doit être l'acteur conscient : la descente en soi-même, la descente dans son propre Enfer, l'un des derniers mots du roman, pour ensuite remonter vers la lumière, vers l'expression d'une subjectivité qui sera d'autant plus partagée par d'autres qu'elle aura été plus profondément recherchée. C'est là ce que Sábato a nommé « le paradoxe de l'art et de la littérature » dans l'article « *De lo subjetivo a lo universal* » (1953 : 418) :

Pero lo paradójal es que el arte y la literatura trascienden el yo mediante su profundización. Mediante esta dialéctica existencial alcanzamos lo universal a través de lo individual.

Pour Sábato, c'est Dostoïevski qui s'engage le premier dans cette expérimentation avec les *Mémoires dans un souterrain*.

L'art, le pouvoir révélateur de l'art, et aussi du roman, ce sont précisément les moyens par lesquels l'homme, spécialement l'homme moderne, peut se sauver, et sauver le monde dans lequel il vit. L'art devient alors dépassement, ou, comme Sábato l'écrit dans *Abaddón*, « ontophanie ». Cela suppose au préalable une descente et une traversée de l'enfer, des lieux infernaux de l'âme, un trajet que fera le Fernando de *Sobre héroes y tumbas* ou plutôt de *Informe sobre ciegos* qui avoue : « *Siempre me preocupó el problema del mal* » Castel, en racontant son crime, avait tracé la voie.

KLIBANSKI, K, PANOWSKI, E, SAXL, Fr, *Saturn and melancholy*, T. Nelson ed., 1964 (trad. Chez Gallimard).

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et Mélancolie*, Folio, 1987.

LALANDE, André, *Vocabulaire de la philosophie*, F. Alcan, 1938, 2 vol. (I, 439 : « Mal »).

PAGEAUX, Daniel Henri, « *El túnel* de Ernesto Sábato : la trágica correspondencia del arte y de la vida », *Epica dadora de eternidad : Sábato en la crítica americana y europea*, (coord. A. M. Vázquez Bigi), Buenos Aires, Sudamérica Planeta, 1985, 99-118.

PAGEAUX, Daniel Henri, « Elementos para una topología sabatiana », *Cuaderno hispanoamericanos*, n° 432, 1986, 117-128. Version française avec ajouts dans « Éléments pour une topologie sabatienne », in *CO-Textes*, CERS, Université Paul Valéry, Montpellier III, n° 19-20, 1990, 89-106.

PAGEAUX, Daniel Henri, *Ernesto Sábato ou la littérature comme absolu*, Paris, Voix d'Amérique, Ed. Caribéennes, 1989, 124 p.

PAGEAUX, Daniel Henri, « Du Surréalisme au roman : A. Carpentier et Ernesto Sábato », *Hommage à Jaime Diaz Rozzotto, Annales de l'Université de Besançon*, Paris, Les Belles Lettres, n° 416, 1990, 445-454.

PAGEAUX, Daniel Henri, *Ernesto Sábato* (Hommage à la Sorbonne, coord. par D.-H. Pageaux), Paris, l'Harmattan, collection « Classiques pour demain », 1992, 143 p. (« Le roman confession », pp. 8-45).

PAGEAUX, Daniel Henri, « Ville et roman : la Buenos Aires d'Ernesto Sábato », *La ville moderne dans les littératures, Littérales*, Université de Nanterre, n° 12, 1993, 77-86.

PAGEAUX, Daniel Henri, « *La Fontaine muette* : création littéraire et création picturale chez Ernesto Sábato », *La littérature et les arts* (éd. F. Montclair), Unesco Didier érudition, 1997, 12-22.

PAGEAUX, Daniel Henri, « Palabra, metáfora, imagen : senderos para la poética de Ernesto Sábato », *Imagine. Segno. Parola. Processi di trasformazione, Atti del Secondo Colloquio internazionale "Testo e contesto"* (éd. H.-G. Grünig et G. N. Ricci), Università di Macerata, Milano, Giuffré ed., 1999, II, 447-456.

PAGEAUX, Daniel Henri, « Modernidad de *Abaddón el exterminador* », (coord. Silvia Sauter), in *Sábato : símbolo de un siglo*, Buenos Aires, ed. Corregidor, 2005, 55-63.

PAGEAUX, Daniel Henri, « Sábato entre la novela y la pintura », *El Corazón viajero. Doce ensayos sobre literatura comparada*, Lleida, Pagès ed., El fil d'Ariadna, 2007, 189-214.

PAGEAUX, Daniel Henri, « Sábato et Dostoïevski : brèves notes sur une longue fascination », *Impromptus*,

Variations, Etudes, Essais de Littérature générale et comparée, Paris, l'Harmattan, 2010, 239-245.

WITTKOWER, Rudolf & Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la revolución francesa*, Madrid, Cátedra, 1988.