



**TRANS-**

Revue de littérature générale et comparée

**2017**  
**L'Invisible**

---

## La mise en abyme dans *Le Tunnel* d'Ernesto Sábato

Daniele Tuan

---



**Éditeur**

Presses Sorbonne Nouvelle

**Édition électronique**

URL : <http://trans.revues.org/1448>

DOI : 10.4000/trans.1448

ISSN : 1778-3887

**Référence électronique**

Daniele Tuan, « La mise en abyme dans *Le Tunnel* d'Ernesto Sábato », *TRANS-* [En ligne], | 2017, mis en ligne le 03 mars 2017, consulté le 06 avril 2017. URL : <http://trans.revues.org/1448>

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 avril 2017.

Tous droits réservés

---

# La mise en abyme dans *Le Tunnel* d'Ernesto Sábato

Daniele Tuan

---

## Introduction

- 1 « Il suffira de dire que je suis Juan Pablo Castel, le peintre qui a tué Maria Iribarne...<sup>1</sup> » C'est par ces mots que débute le premier roman de l'écrivain argentin Ernesto Sábato : un roman psychologique écrit à la première personne, où le peintre et narrateur du récit Juan Pablo Castel s'interroge sur les raisons qui l'ont poussé à tuer Maria Iribarne, la seule personne capable de comprendre sa peinture.
- 2 À la lecture de ce court roman aux multiples interprétations, dès les premières pages, on comprend que la peinture et en particulier le tableau de Castel, intitulé *Maternité*, jouent un rôle capital dans l'économie du récit. L'objectif de ce travail est alors d'analyser la fonction du tableau au cœur du récit romanesque. Plus précisément, on s'interrogera d'abord sur les rapports et les échanges entre peinture et écriture ; on abordera ensuite, la fonction du tableau en tant que forme de mise en abyme ; enfin on terminera par une réflexion sur le rôle de l'art dans ce roman et de manière plus générale dans l'œuvre d'Ernesto Sábato.

## Le tableau et le roman, narration et peinture

- 3 Il arrive souvent de croiser dans la littérature occidentale la présence de l'art plastique, réelle ou fictive. Que l'on pense, par exemple, à toute une littérature d'artistes, appelée *Klünterroman*, qui se développa en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle ; ou, pour rester à la littérature française, à des textes comme le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, à *L'Œuvre* de Zola, ou encore à *Comment Wong Fû fut sauvé* de Yourcenar. Les raisons qui entraînent les écrivains à glisser dans leur texte l'image iconographique vont du simple effet stylistique, jusqu'à

une réflexion métalinguistique sur le texte, en passant par des observations sur la manière de représenter l'espace et le temps.

- 4 Contrairement aux textes cités plus haut, dans le récit de Sábato la description du tableau se limite à une vision assez fugitive de sa composition :

Au Salon de Printemps de 1946, j'avais présenté un tableau intitulé *Maternité*. Il était dans le style de beaucoup d'autres plus anciens : comme disent les critiques dans leur insupportable dialecte, il était solide, d'une belle architecture. Il avait, enfin, les qualités que ses charlatans attribuaient toujours à mes toiles, avec aussi « quelque chose de profondément intellectuel ». Mais dans le haut, à gauche, par une petite fenêtre, on voyait une scène dans le lointain : une plage solitaire et une femme qui regardait la mer. C'était une femme qui regardait comme si elle attendait quelque chose, peut-être quelque appel affaibli par la distance. La scène suggérait, selon moi, une solitude anxieuse et absolue. Personne ne remarqua cette scène : les regards passaient sur elle comme sur un motif secondaire, probablement décoratif. À une seule exception près, personne ne parut comprendre que cette scène constituait quelque chose d'essentiel. Ce fut le jour du vernissage. Une jeune inconnue se tint longuement devant mon tableau sans accorder beaucoup d'attention, apparemment, à la grande femme du premier plan, la femme qui regardait jouer l'enfant<sup>2</sup>.

- 5 On pourrait définir ce passage comme une *ecphrasis* minimale. Le narrateur ignore toute description détaillée des couleurs, des couches de peinture, des mouvements du pinceau, et focalise l'attention du lecteur sur les deux figures situées sur les deux plans du tableau : la femme avec un enfant, au premier plan ; et au-delà de la fenêtre, en arrière-plan, la femme scrutant la mer. C'est justement sur la valeur de ce double plan que portera notre analyse. En effet, la lecture de cet extrait suggère d'emblée une évidente opposition entre les deux plans : clos et rassurant celui de la mère regardant son enfant jouer, au premier plan ; et indéfini et inquiétant celui de la mer qui s'offre aux yeux de la femme en arrière-plan. Autrement dit, d'un côté un espace maternel et de l'autre un espace funeste, car, comme l'a bien observé Gaston Bachelard dans son essai *L'eau et les rêves*, l'eau « silencieuse », « sombre », « insondable » est une source « pour une méditation de la mort » : « ce n'est pas la leçon d'une mort héraclitienne, d'une mort qui nous emporte au loin avec le courant, comme un courant. C'est la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous<sup>3</sup> ».
- 6 Or, comme l'avoue le même narrateur, le détail de la fenêtre est un élément essentiel pour la compréhension du tableau. En effet, comme l'observe de manière plus générale le critique d'art Daniel Arasse dans son essai sur le détail, celui-ci est une :

marque intime d'une action dans le tableau, faisant de lui-même signe à celui qui regarde et l'appelant à s'approcher, il disloque à son profit le dispositif de la représentation. Il peut alors se présenter comme un « comble » de peinture et, dans la jouissance de ce qui se passe près de la surface peinte, le discours de l'interprète est mis en situation d'aporie. Mais le détail peut aussi se manifester comme le lieu où s'est condensé l'investissement du tableau (et de son thème) par son auteur ; son écart fait alors affleurer les enjeux personnels du peintre, au travail dans son œuvre<sup>4</sup>.

- 7 Plus loin, il ajoute :

Comme *dettaglio*, le détail disloque aussi le tableau, non seulement en ce qu'il en isole un élément où se noie le tout, mais surtout en ce qu'il défait le dispositif spatial réglé qui doit, tout au long de l'histoire de la mimésis en peinture, gérer la relation physique du spectateur au tableau, de façon que ce dernier fasse tout son « effet » de la distance convenable<sup>5</sup>.

- 8 Si le détail est en lui-même une composante essentielle du tableau, il est intéressant d'observer que les deux plans sont mis en relation par la présence d'une fenêtre. Or, pour les surréalistes, que Sábato fréquenta longtemps lors de son séjour à Paris alors qu'il était chercheur pour le laboratoire Curie, la fenêtre joue un rôle considérable dans leur imaginaire. Elle devient, comme dans *Le Printemps* de Masson ou *Fresh Widow* de Duchamp, une mise en abyme iconographique, un tableau dans le tableau ; Soupault observe que « La fenêtre creusée dans notre chair s'ouvre sur notre cœur<sup>6</sup>. » En définitive, la fenêtre suggère « un passage d'une réalité à une autre<sup>7</sup> », mais aussi d'une expression artistique à une autre : de la peinture à la narration, car c'est justement à partir de cette fenêtre et de la rencontre qu'elle occasionne que commence la narration du récit.

## Le temps pictural et le temps narratif

- 9 L'opposition principale entre peinture et écriture se construit autour du concept de temps.
- Lessing explique, dans son *Laokoon* (1766), que l'élément de la poésie est le temps : sa vocation est de rapporter des événements successifs. Sans doute, les poètes se livrent à des descriptions, mais celles-ci sont liées à une action, à un argument qui les installe dans la durée. Au contraire, l'élément de la peinture est l'espace : la représentation des objets hors de la durée<sup>8</sup>.
- 10 Or, si comme l'observe Arasse
- La grande tradition de la peinture narrative a exploité à ses fins propres cette scansion temporelle [du détail] qui rythme l'expérience du tableau de peinture. En utilisant la « temporalisation narrative » de l'espace pictural qu'autorise le parcours du regard, la peinture d'histoire a pu échapper à l'effrayante contrainte à laquelle semble la destiner la simultanéité instantanée de sa représentation. Comme le note Diderot [...] les « accessoires » de l'image, ses détails, permettent de rendre moins « indivisible » l'instant de la représentation...<sup>9</sup>,
- 11 dans ce roman, le détail n'est pas une étape de la lecture du tableau, mais, comme on a déjà observé, en est l'élément signifiant. On peut alors affirmer avec Arasse que le détail de la fenêtre « « interdit » le tableau et le spectateur, les disloque et les met en état de syncope signifiant<sup>10</sup> » qui se transforme en une suspension du temps extérieur et une dilatation du temps intérieur, voir personnel.
- 12 L'espace du détail que l'on pourrait lire comme espace mental à la recherche d'une unité révolue représenté par l'image en premier plan de l'enfant jouant devant sa mère, se transforme en temps narratif après la rencontre de Maria Iribarne, et au moment où la fenêtre prend la place entière du tableau. « Pendant les mois qui suivirent, je n'ai pensé qu'à elle, à la possibilité de la revoir. Et, dans un sens, je n'ai peint que pour elle. C'était comme si la petite scène de la fenêtre avait commencé à grandir et à envahir toute la toile et toute mon œuvre<sup>11</sup>. » Ici, la fenêtre peinte par Castel creuse l'espace intérieur du narrateur en créant une sensation de vertige et de profondeur. Castel en voulant perpétrer indéfiniment l'instant de communication et de communion avec Maria, substitue dangereusement l'espace de la création avec celui du quotidien. On pourrait définir Maria, inversement à une mise en abyme, comme une mise en surface. Maria, la seule personne capable de comprendre son œuvre, se transforme ainsi, comme dans un jeu de miroir en la personne de la fenêtre, la seule attendue, la seule capable de réaliser une unité et de donner sens à la vie de Castel.

- 13 Si, d'une part l'espace de la fenêtre, l'espace psychique de Castel, envahit l'espace narratif, d'autre part, le temps réel est effacé par le temps personnel, par ce que Bergson appelle « le bourdonnement de la vie intérieure<sup>12</sup> » :

L'eau froide a commencé à me calmer et dans ma tête sont apparus peu à peu quelques faits isolés, toujours par bribes et sans lien entre eux, comme les premiers objets qu'on voit émerger après une inondation [...]. Et puis à mesure que la fraîcheur de l'eau me gagnait, ces morceaux épars se mirent à se recoller avec d'autres qui émergeaient peu à peu dans ma conscience et le paysage finit par se reconstituer, mais avec la tristesse et la désolation des paysages que les eaux découvrent en se retirant<sup>13</sup>.

- 14 D'un point de vue stylistique la prépondérance de la temporalité intérieure se traduit par l'utilisation de figures rhétoriques telles que des digressions, des prolepses et des analepses, « comme pour mieux redire que le seul sujet, sujet et modèle de la narration est ce « je » écrit par Castel<sup>14</sup> ». En effet, comme l'affirme le même Sábato, la question du temps personnel est un des points centraux de sa conception littéraire : « A partir du XV<sup>e</sup> siècle, les horloges mécaniques envahissent l'Europe et le temps se transforme en une entité abstraite et objective, divisible en chiffres. Il faudra attendre le roman actuel pour que le temps existentiel et intuitif soit récupéré par l'homme<sup>15</sup>. »

## La mise en abyme : un troublant jeu de miroir

- 15 Les rapprochements et échanges entre peinture et littérature nous conduisent à une autre figure de style fréquente chez l'écrivain argentin : la mise en abyme, définie par André Gide et reprise par le Petit Robert comme « Une œuvre montrée à l'intérieur d'une autre qui en parle, lorsque les deux systèmes signifiants sont identiques : récit dans le récit, film dans le film, peinture représentée dans une peinture<sup>16</sup>. »
- 16 Á partir de cette définition, on peut distinguer dans le texte ici analysé au moins deux modèles de mise en abyme. Le premier modèle, que nous rencontrons quand Hunter, cousin et amant de Maria, relate le scénario d'un roman policier où « Le détective et l'assassin sont une seule et même personne<sup>17</sup> », nous montre une mise en abyme de la « signification ». Ici, Hunter reprend sous un genre différent, (passage du récit autobiographique au récit « policier »), l'histoire du peintre, car Castel n'est pas seulement l'assassin de Maria, mais aussi le détective à la recherche des raisons qui l'on poussé à tuer. Le deuxième modèle, que nous pourrions définir comme une mise en abyme de la structure narrative et du signifiant, est illustré par la présence tout au long du roman d'une correspondance entre Maria et Castel. Il s'agit donc d'une mise en abyme de la confession et de la narration à la première personne, ce qui concède une place centrale à la figure du lecteur. En effet, le lecteur dans le roman de Sábato est mis en garde dès le début du récit par des phrases qui lui sont directement adressées : « D'ailleurs, celui qui voudrait s'arrêter ici de lire n'a qu'à le faire ; une fois pour toutes, je lui fais savoir que je ne m'y oppose pas le moins du monde<sup>18</sup>. » Cette forme préliminaire, où le lecteur est évoqué et où tout intermédiaire est absent, a la mission de congédier le lecteur même, de l'éloigner du texte, à moins qu'il ne se décide à renoncer à sa position privilégiée et qu'il franchisse l'abîme le séparant de la narration. Cette forme de mise en abyme du lecteur a la fonction de créer un vertige lors de la lecture et de l'identifier au narrateur. En effet, le personnage devenu lui-même narrateur contraint le lecteur à s'installer à l'intérieur, à la place même de l'auteur, car seulement celui qui pénètre à

l'intérieur du récit, et par analogie, du tableau, a la possibilité de dévoiler la signification du message. La lecture de la lettre est ainsi une mise en abyme de notre lecture et la lecture du roman, ou mieux de la confession de Castel, est une mise en abyme de nous-mêmes et donc de notre quête de lecteurs.

- 17 Si l'on prend en considération la définition de mise en abyme proposée par Lucien Dällenbech<sup>19</sup>, pour qui elle ne concerne pas seulement les signifiants mêmes, mais aussi les signifiants similaires, alors il est possible de recenser d'autres exemples de mise en abyme, que l'on pense au lien entre communication et traduction ou encore entre lecture et vision. Pour ce qui concerne le premier rapprochement, il suffit de prendre en exemple le passage où Mimie discourt avec Hunter sur les traductions des romans russes :

J'ai lu une fois une traduction française de Tchekhov où tu tombais, par exemple, sur un mot comme *ichvochnik* (ou quelque chose dans ce goût-là), avec un renvoi. Tu regardais en bas de page et tu découvrais que cela signifiait, mettons, *porteur*. Tu te figures bien qu'à ce moment-là on ne s'explique pas pourquoi ils ne laissent pas également en russe des mots comme *malgré* ou *avant*<sup>20</sup>.

- 18 En effet, ce court passage sur la traduction peut être lu comme une mise en abyme de la difficulté à traduire les sentiments les plus intimes, position que les deux héros rencontrent souvent dans le roman pendant leurs rendez-vous, en soulignant ainsi l'impuissance du langage et des autres moyens de communication à transmettre le message souhaité. Cela impose aussi une réflexion autour de la compréhension du texte et pas seulement, car toute lecture est aussi une traduction et donc une réinterprétation personnelle avec toutes ses carences et toutes ses trahisons de sens (voir les nombreuses incompréhensions entre les deux personnages).

- 19 La dernière forme de mise en abyme concerne le rapport entre la lecture du récit et la lecture du tableau. Dans les pages précédentes nous avons déjà constaté que la fenêtre est une mise en abyme du tableau. Or, on peut considérer la présence même d'un tableau dans le récit comme une forme de mise en abyme, même si les éléments de départ (peinture-écriture, regard-lecture) sont différents. En effet, comme l'observe Judith Labarthe Postel,

l'insertion d'une description de peinture dans un roman change en quelque sorte le statut de la vision du lecteur. En effet, quand celui-ci lit un roman, il assiste à une représentation du réel, qui lui est donné à voir par le narrateur. Mais quand il « lit » une peinture, c'est à une représentation de représentation du réel qu'il a affaire<sup>21</sup>.

- 20 Maria en train de regarder le tableau de Castel devient alors la mise en abyme du lecteur en train de lire les confessions de Castel. Et si la fenêtre du tableau crée le vertige chez le lecteur-auteur, alors la vision du tableau par Maria ainsi que la lecture du livre créent le vertige chez l'observateur-lecteur. Quand Castel s'adresse au lecteur en écrivant :

J'ai pensé que ces pages pourrait être lues par beaucoup de gens, puisque maintenant je suis célèbre ; et bien que je ne me fasse pas beaucoup d'illusions sur l'humanité en général ni sur les lecteurs de ces pages en particulier, je suis poussé par le faible espoir que quelqu'un parviendra à me comprendre. QUAND CE NE SERAIT QU'UNE SEULE PERSONNE<sup>22</sup>,

- 21 il le fait avec le même espoir que quand il avait peint le tableau. La mise en abyme entre Maria et le lecteur devient alors tragique, car nous savons dès le début du roman que Maria, la seule personne capable de comprendre ses tableaux, sera tuée par la main du peintre : « Il y eut quelqu'un qui pouvait me comprendre. Mais c'est précisément la personne que j'ai tuée. »<sup>23</sup> Par conséquent, le lecteur même se sent en danger. Il découvrira

seulement à quelques pages de la fin qu'avant de tuer Maria le peintre détruit la fenêtre du tableau, l'élément constitutif de leur rapport :

Il y avait quelque chose dont je voulais détruire jusqu'au moindre vestige. Je le regardai pour la dernière fois, sentis ma gorge se serrer douloureusement, mais n'hésitai pas : à travers mes larmes, je vis confusément tomber en lambeaux cette plage, cette femme lointaine et anxieuse, cette attente. Je marchai sur les lambeaux de la toile et les piétinai jusqu'à les réduire à l'état de chiffons sales. Jamais plus je ne recevrais de réponses cette attente insensée ! A présent, je savais mieux que jamais combien elle était inutile<sup>24</sup> ;

- 22 alors que le livre reste intact et en sûreté dans les mains d'un lecteur troublé, mais tout de même vivant.
- 23 Ernesto Sábato multiplie les mises en abyme avec l'intention de traîner le lecteur dans l'abîme de lui-même. Et comme nous avons vu, pour atteindre son but il réalise une double mise en abyme : d'une part celle du spectateur et d'autre part celle de l'artiste, en mettant ainsi en relief deux problématiques qui sont au cœur de toute l'œuvre de l'auteur argentin : la difficulté à communiquer dans une société de plus en plus enfermée, et la difficulté à découvrir et à réaliser un équilibre conscient et réaliste de notre dichotomie intérieure.

## Conclusion

- 24 Si la mise en abyme dans *Le Tunnel* de Sábato ne se réduit pas à un simple jeu esthétique, la présence dans le texte d'une œuvre d'art mène aussi à une réflexion sur le rôle de l'art dans nos sociétés. En effet, ce livre peut être lu aussi comme une métaphore dramatique de l'œuvre d'art, de sa nature et de ses fonctions possibles, sans oublier ses dangers et ses dérives : l'impossibilité de lier l'idéal artistique à la réalité, le narcissisme artistique, autant de pièges dans lesquels tombe Castel ; mais Castel incarne aussi l'artiste idéal de Sábato, c'est-à-dire l'homme qui vit entre deux mondes, la superficie et l'abîme, l'ici et l'au-delà<sup>25</sup>. Il mentionne d'ailleurs deux des peintres préférés de Sábato : « Je citai maladroitement Van Gogh, le Greco<sup>26</sup> », et Maria par ses lectures introduit dans le texte l'existentialisme de Sartre ; mais il faudrait nommer encore Goya ou l'influence du Surréalisme et son champs d'investigation sur le langage, ainsi qu'Artaud ou encore Camus. Autrement dit, tous des artistes pour lesquels l'art et la littérature interrogent les abîmes de l'Homme :

Oui, la race d'artistes que j'ai toujours admirée, c'est celle à laquelle appartiennent ces hommes-là. Ceux dont l'engagement dans la lutte va de pair avec le souci d'une spiritualité profonde ; et qui, dans leur quête désespérée du sens, ont créé des œuvres dont la nudité et le déchirement sont ce que j'ai toujours imaginé comme uniques moyens d'exprimer la vérité<sup>27</sup>.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ARASSE (Daniel), *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996 (1992).

- BACHELARD (Gaston), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris, J. Corti, 1997 (1942).
- BERGSON Henri, *La perception du changement*, Paris, PUF, 1959, p. 166.
- BORGES (Jorge Luis) et SABATO (Ernesto), *Conversations à Buenos Aires*, Monaco, Rocher/Anatole, « 10/18 », 2004.
- CLEBERT (Jean-Paul), *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1996.
- DALLENBACH (Lucien), *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1982.
- GLIKSOHN (Jean-Michel), « Littératures et arts », in BRUNEL (Pierre) et CHEVREL (Yves) (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, pp. 245-261.
- LABARTHE-POSTEL (Judith), *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une Rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2002.
- PAGEAUX (Daniel-Henri), « Le roman-confession », in PAGEAUX (D.-H.) (dir.), *Ernesto Sábato*, Paris, L'Harmattan, 1992, pp. 9-43.
- SABATO Ernesto, *Avant la fin*, Paris, Seuil, 2000.
- *L'Écrivain et la catastrophe*, Paris, Seuil, 1986.
- *Le Tunnel*, Paris, Seuil, « Points », 1995 (1978)

## NOTES

1. Ernesto Sábato, *Le Tunnel*, Paris, Seuil, « Points », 1995 (1978), p. 11.
2. *Ibid.*, p. 15-16.
3. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris, J. Corti, 1997 (1942), p. 96
4. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996 (1992), p. 14
5. *Ibid.*, p. 225
6. Cité in Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 273.
7. *Ibid.*
8. Jean-Michel Gliksohn, « Littératures et arts », in Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1989, p. 255.
9. Daniel Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 245.
10. *Ibid.*, p. 387
11. Ernesto Sábato, *Le Tunnel*, *op. cit.*, p. 16
12. Henri Bergson, *La Perception du changement*, Paris, PUF, 1959, p. 166
13. Ernesto Sábato, *Le Tunnel*, *op. cit.*, p. 114.
14. Daniel-Henri Pageaux, « Le roman-confession », in Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Ernesto Sábato*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 22
15. Ernesto Sábato, *L'Écrivain et la catastrophe*, Paris, Seuil, 1986, p. 13
16. « En abyme ». *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouv. éd. mise à jour. Dictionnaires le Robert, 2000, p. 5
17. Ernesto Sábato, *Le Tunnel*, *op. cit.*, p. 99
18. *Ibid.*, p. 19
19. Cf. Lucien Dällenbech, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977



20. Ernesto Sábato, *Le Tunnel*, op. cit., p. 94
21. Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une Rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 10
22. Ernesto Sábato, *Le Tunnel*, op. cit., p. 14
23. *Ibid.*, p. 15
24. *Ibid.*, p. 131
25. A ce propos, il est intéressant d'observer qu'en espagnol le mot « au-delà » est traduit par « *allende* » qui est aussi le nom du mari de Maria et le nom de l'*estancia* où Maria sera tuée
26. Ernesto Sábato, *Le Tunnel*, op. cit., p. 93
27. Ernesto Sábato, *Avant la fin*, Paris, Seuil, 2000, p. 106
- 

## RÉSUMÉS

Depuis l'antiquité, peinture et écriture sont considérées comme deux formes expressives antithétiques : l'une vouée à la spatialité, l'autre à la temporalité. Néanmoins, la peinture occupe une place considérable dans la littérature. Avec cet article, et dans une perspective comparatiste, nous nous proposons alors d'étudier la frontière entre écriture et peinture, à partir du rôle du détail pictural et du rôle de la mise en abyme dans le roman *Le Tunnel* de l'écrivain argentin Ernesto Sábato.

Since Antiquity, painting and writing are considered as two antithetical forms of expression: the former bound to spatiality, the latter to temporality. However, painting and writing have always been strongly interconnected, as shown by countless examples of references to paintings in literature, as well as literary themes chosen as subject of paintings. In this paper, I shall explore the border between writing and painting by focusing on the role of the detail and the role of the *mise en abyme* in the novel *The Tunnel*, by argentinian writer Ernesto Sabato.

## INDEX

**Mots-clés** : Ernesto Sábato, *Le Tunnel*, mise en abyme, peinture-écriture, détail, Daniel Arasse

**Keywords** : Ernesto Sábato, *The Tunnel*, mise en abyme, painting-writing, detail, Daniel Arasse

## AUTEUR

### DANIELE TUAN

Daniele Tuan est docteur en littérature comparée avec une thèse portant sur les récits de voyage dans l'Europe de l'Est après la chute du mur de Berlin. Il a été lecteur d'italien à l'Université de Limoges, et actuellement il est professeur contractuel à l'Université de Trieste. Ses recherches portent notamment sur le rapport entre littérature et espace : « Le récit de voyage pour un monde exotique », in Clément Lévy et Bertrand Westphal (dir.), *Géocritique : État des lieux - Geocriticism : A Survey*, Limoges, Pulim, 2014 ; « Molvania & Cie, des géographies littéraires », *Prospero, Rivista di letteratura straniera*, XVII, 2012, p. 287-299 ; « Cioran, la Roumanie et l'Autre »,

in Mihaela Chapelan (dir.), *Visages de l'Autre dans les Balkans et Ailleurs*, Craiova, 2012, p. 295-311 ;  
« Anna Maria Ortese à Milan : topographie d'un silence », in Laurent Lachaise et al., *Parole au  
silence*, Limoges, 2012, p. 27-35 ; « Promenades transylvaines », in Corine Moldovan et Bertrand  
Westphal (dir.), *Géocritique de la Transylvanie, Transylvanian Review*, vol. XXI (Supplement), n° 3,  
2012, p. 115-126.