

Repenser l'insensé :

Une analyse des catégories d'espace et de temps dans cinq autofictions néofantastiques hispano-américaines

Nicolas Licata
Université de Liège

« Peut-on faire autre chose, *arriver* à autre chose ? Au-delà de la logique, des catégories kantienne, de tout l'appareil intellectuel d'Occident — par exemple, en postulant le monde comme une géométrie non-euclidienne —, pourrait-on *avancer* ? Pourrait-on toucher un fond plus authentique¹ ? ». Ces diverses questions qui préoccupaient Julio Cortázar, centrales dans des romans comme *Les gagnants* (1963) ou *Marelle* (1963), sont révélatrices du scepticisme profond que cultivait l'auteur face au rationalisme et à toute acceptation passive de la réalité. Les mêmes questions, un scepticisme identique, pourraient bien aujourd'hui constituer les bases de cette nouvelle catégorie romanesque que Vincent Colonna a baptisé « autofiction fantastique ». Après avoir exposé les prémisses conceptuelles de cette étude, nous nous concentrerons sur la configuration spatio-temporelle de cinq romans en particulier : *Cómo me hice monja* de César Aira, *Wasabi* d'Alan Pauls, *El gran vidrio* de Mario Bellatín, *Los ingravidos* de Valeria Luiselli et *Los topos* de Felix Bruzzone. Plus spécifiquement nous tenterons d'analyser à travers le concept de « paratopie », de Dominique Maingueneau, les possibles caractéristiques distinctives de cet espace-temps, avant de dégager, à partir de ces mêmes caractéristiques ainsi que du contexte socio-économique actuel, diverses pistes de réflexion quant à la représentation de soi et du monde dans l'autofiction néofantastique.

I. Cadre théorique

A. L'autofiction

Proust, Doubrovsky, Bolaño, Vargas Llosa, les auteurs qui se sont présentés sous leur propre nom comme des personnages littéraires fictifs dans des nouvelles et romans autofictionnels sont nombreux, et bien que le genre ait toujours existé il connaît son apogée dans le dernier quart du XX^e siècle en France, en Espagne et en Amérique latine. Comme l'indique le néologisme, *autofiction*, les romans autofictionnels se distinguent par leur composante autobiographique. Selon Manuel Alberca, un des principaux théoriciens du genre, ces livres établissent avec le lecteur un pacte de lecture « ambigu »², à savoir un pacte qui se situerait à cheval entre les deux grands pactes de lecture existants, les pactes *autobiographique* et *romanesque*, le premier supposant la

¹ Cortázar (J.) cité par Alazraki (J.), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, p. 86.

² Alberca (M.), *El pacto ambiguo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.

confluence entre auteur, narrateur et personnage, ainsi qu'un principe de véracité ; le second imposant une séparation de ces trois instances et le caractère fictif des faits relatés.

Si la nature de l'autofiction paraît claire, les spécialistes s'accordent à dire que ses limites sont vagues et poreuses. Vincent Colonna, pour sa part, parle d'une « nébuleuse », d'une matière aux contours imprécis, au sein de laquelle il distingue quatre pôles : spéculaire, intrusif, biographique et fantastique. Le critique définit ce dernier pôle comme suit :

L'écrivain se trouve au centre du texte comme dans une autobiographie (il est le protagoniste), mais il transfigure son existence et son identité dans une histoire irréaliste, indifférente au vraisemblable. [...] À la différence de l'autobiographie, l'autofiction fantastique ne se limite pas à adapter l'existence réelle, elle l'invente ; la distance entre la vie et l'écriture est irréductible, la confusion est impossible, la fiction du je est totale³.

Ce n'est pas que la définition proposée par Vincent Colonna soit fautive. Le problème réside dans sa conception exclusivement négative de l'in vraisemblance et dans la distance « irréductible » que le critique perçoit entre l'écriture et la vie. Nous jugeons cette vision trop limitée pour aborder l'autofiction fantastique. Il conviendrait, selon nous, d'adopter un point de vue radicalement différent à son égard.

B. Du fantastique au néofantastique

La littérature fantastique du XIX^e siècle émerge comme une sorte de défi au rationalisme, à l'infailibilité supposée des lois postulées par les sciences. Comme le formule Jaime Alazraki, il s'agit en quelque sorte d'un « jeu avec la peur dans un monde duquel la peur a été bannie⁴ ». Mais plus qu'un simple « jeu avec la peur », certains cultivateurs de la littérature fantastique trouvèrent dans ce genre un moyen de donner voix à ce que le discours de la raison, précisément, ne peut codifier, un chemin alternatif menant à une perception plus lucide du monde. Le monde n'est pas le monde, mais la perception que nous en avons, une perception toujours médiée, altérée par une série de théories et convictions héritées et acceptées sans être questionnées, d'où la nécessité, selon certains philosophes comme Nietzsche, d'aborder le monde *intuitivement* pour l'appréhender plus justement. C'est précisément ce que font les écrivains fantastiques. Alors que la science tend à l'abstraire *intellectuellement*, ces derniers en préconisent une intégration *intuitive*.

Concernant ses caractéristiques, le récit fantastique est marqué par l'irruption d'un phénomène irrationnel dans un monde régi par des lois logiques et rationnelles, ainsi que par la problématisation de ce phénomène qui entre en conflit avec ce système de lois. Concrètement, un vampire apparaît, créant chez les personnages comme chez le lecteur un sentiment de peur. Mais *La métamorphose* de Kafka, ainsi que certaines nouvelles de Julio Cortázar, entre autres, échappent à cette traditionnelle définition du fantastique. De fait, en omettant de problématiser les phénomènes fantastiques auxquels ils sont confrontés, les narrateurs de Kafka et de Cortázar ne provoquent aucune peur ; ils génèrent plutôt chez le lecteur de l'inconfort, un certain malaise dû à la rupture épistémologique radicale que cette absence de problématisation engendre. C'est

³ Colonna (V.), « Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción) », *La autoficción : reflexiones teóricas*, A. Casas (ed.), Madrid, Arco Libros, 2012, p. 85.

⁴ Alazraki (J.), op. cit., p. 33.

cette constatation qui conduit Jaime Alazraki à postuler, en 1983, l'existence d'un « fantastique nouveau », ou « néofantastique ». L'autre caractéristique du genre est qu'il ne dépend plus d'êtres extraordinaires, monstrueux. Dans le néofantastique le seul être surnaturel est désormais l'homme lui-même⁵. Alazraki conçoit la nouvelle cortazarienne « Carta a una señorita en París » comme l'exemple de récit néofantastique par excellence, dans la mesure où ce qui préoccupe le narrateur n'est pas le fait qu'il vomisse des lapins, mais simplement la nécessité de les cacher lorsque l'intensité des vomissements augmente. La métaphore est invraisemblable et son sens irrécupérable, mais cela importe peu. La nouvelle serait la transcription d'une névrose réellement vécue par Cortázar, une névrose à laquelle lui-même ne voyait aucune explication, raison pour laquelle il fit le choix de la communiquer au lecteur intuitivement en tentant de reproduire chez lui un malaise semblable.

Dès lors, il semble réducteur, stérile même, de ne considérer les invraisemblances du fantastique que dans un sens exclusivement négatif et « hermétique », dans le sens où le néofantastique, comme nous venons de l'expliquer, ne serait pas une évasion de la réalité. Au contraire, il serait un moyen de la pénétrer, de la concevoir et de la représenter au-delà des idées et des concepts dominants, non pas pour apporter la preuve de l'existence du surnaturel mais simplement pour démontrer la possible anormalité de notre réalité ; pour démontrer, en d'autres termes, que notre approche rationnelle du monde ne fonctionne peut-être pas aussi bien que nous le croyions⁶.

C. L'autofiction fantastique : un genre hybride

Le processus d'hybridation du genre autofictionnel et du mode fantastique reste relativement peu étudié. C'est la critique Kristine Vanden Berghe qui, dans un article récent dédié à *Wasabi*⁷, d'Alan Pauls, lance une réflexion à ce sujet. La présence d'allusions intertextuelles à Cortázar et surtout, l'absence de problématisation, la mènent à coller au roman de Pauls l'étiquette de « roman néofantastique », une prise de position qui la conduit à considérer les invraisemblances de l'œuvre de façon positive, comme un encourageant symbole de création. En réalité, des caractéristiques semblables sont communes à un corpus plus vaste d'autofictions fantastiques récentes, parmi lesquelles figurent celles citées en introduction, à savoir *Cómo me hice monja* (1993), *El gran vidrio* (2007), *Los ingravidos* (2011) et *Los topos* (2014). Avant d'incliner la perspective sur la configuration spatio-temporelle de ces romans, il reste à préciser les hypothétiques implications de l'hybridation générique de laquelle ils résultent. Tant l'autofiction que le néofantastique supposent une difficulté, voire une impossibilité, d'accéder à la vérité, c'est une des raisons pour lesquelles la première confond faits et fiction et le second inclut le surnaturel dans le naturel. En conséquence, le type d'hybridation effectué dans ces genres semble radicaliser le postulat selon lequel la réalité « véritable » nous échappe. Ceci étant dit, entrons à présent dans la configuration spatio-temporelle de notre corpus.

⁵ Ibid., p. 41.

⁶ Molina Gil (R.), « De lo subatómico a lo inmenso: sobre la influencia de la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica en lo fantástico », *Brumal*, Vol. 3 n° 2, 2015, p. 183.

⁷ Vanden Berghe (K.), « *Wasabi*: una lectura alegórica en clave autoficcional », *Pasavento*, Vol. 3 n° 1, 2015, 29–42.

II. Configuration spatio-temporelle du récit autofictionnel néofantastique

A. Motifs fantastiques durables

Dans l'évolution littéraire du fantastique, si certains motifs ont changé, d'autres perdurent. Les monstres et les vampires, comme nous le disions, ont disparu, conséquemment les maisons hantées aussi. Mais le traditionnel motif fantastique de la transmutation de l'espace lui, reste de vigueur. À différentes reprises, parallèlement au corps des narrateurs-protagonistes, l'espace subit des transformations substantielles. Dans *Wasabi*, par exemple, Alan Pauls écrit :

Le défilé des heures s'éloignait de tout ce qu'il pouvait avoir d'humain. [...] À chaque minute je sentais s'amenuiser la différence entre mon corps et sa blessure. L'espace, la ville, les distances se défiguraient autour de moi, se contractaient avant de se volatiliser dans les airs comme s'il n'avait jamais s'agit d'autre autre chose que d'illusions⁸.

Par ailleurs il existe d'autres motifs fantastiques impérissables tels que la mort, un motif qui permet d'expliquer la fascination éprouvée par certains personnages à l'égard des cimetières, à l'instar de l'alter ego fictionnel de Valeria Luiselli ou du conducteur de la voiture à bord de laquelle voyage Mario Bellatín dans le dernier des trois récits de *El gran vidrio* : « La petite voiture était rapide », écrit Bellatín, « instable également ». « Nous nous déplaçons à grande vitesse et l'homme nous montrait du doigt une série d'endroits. En général, la prison et quelques cimetières⁹. »

Toutefois, les singularités de l'autofiction néofantastique ne se limitent pas à l'altération des lois physiques ou à la présence de quelques tombes. Comme nous l'avons déjà mentionné, le fantastique nouveau n'est plus un simple jeu avec la peur ; sa fonction serait, en recourant à des formes subtiles, essentiellement intuitives, de déconcerter le lecteur. Il est certain que les auteurs d'autofictions néofantastiques créent ce malaise à travers leurs diverses mésaventures physiques : la mort de César Aira dans la turbine d'une glacière, la croissance imparable du kyste d'Alan Pauls, les métamorphoses subies par la peau et les testicules de Mario Bellatín, l'évanescence de Valeria Luiselli et la transformation sexuelle de Félix Bruzzone. Mais en plus de ces anomalies ou déformations corporelles, les auteurs déstabilisent le lecteur en conférant à leur trame un mouvement instable et permanent, donnant à celui des sensations de « mal de mer ». Ainsi dans quatre des cinq romans l'élément déclencheur de la trame est un déménagement ou un changement de résidence temporaire. *Cómo me hice monja* narre les mésaventures d'une famille qui quitte son village (Coronel Pringles) pour vivre à la ville (Rosario). C'est également le cas pour Bruzzone dans *Los topos* et pour Bellatín dans *El gran vidrio*, tous deux obligés de laisser derrière eux la maison de leur enfance. *Wasabi* commence aussi par une perte de repères habituels pour le protagoniste, puisque l'Argentin Pauls est invité, en qualité d'écrivain, à passer un mois en France dans la *Maison des Écrivains* de Saint Nazaire. Par ailleurs ce dernier roman illustre particulièrement bien le mouvement permanent qui paraît régir le mode néofantastique de l'autofiction. Tellas, l'épouse de Pauls, passe d'un jour à l'autre de Saint Nazaire à Paris, de Paris à Londres, de Londres à Paris, avant de rentrer finalement à Buenos Aires, argumentant par exemple que la couleur de ses cheveux se prête mieux à la capitale

⁸ Pauls (A.), *Wasabi*, Barcelone, Anagrama, 1994, pp. 82–83, je traduis.

⁹ Bellatín (M.), *El gran vidrio*, Barcelone, Anagrama, 2007, p. 133, je traduis.

anglaise ou que la vue des pâtisseries françaises lui cause d'insoutenables maux de ventre. Dans *Cómo me hice monja*, Aira passe lui aussi sans transition d'un salon de glace à un hôpital, de l'hôpital à une école, de l'école à la prison (qu'il confond d'ailleurs avec l'hôpital), de la prison à sa maison, pour terminer enfin dans la turbine d'une glacière. Dans deux des trois récits de *El gran vidrio* Bellatín voyage dans la ville à bord d'une voiture, non sans se demander régulièrement *pourquoi*, quant à Valeria Luiselli, à mesure qu'elle disparaît dans l'air, elle croise dans le métro de New-York des poètes de différentes époques et issus de divers quartiers de la ville, comme García Lorca. Dernier exemple, mais non des moindres, dans *Los topos* Félix Bruzzone quitte la maison de son enfance, y revient, passe quelques jours dans l'appartement d'un travesti qu'il pense être son frère ; il est expulsé de la maison de son enfance, erre dans les rues, séjourne dans la maison d'un voisin, entame un voyage vers le sud à la recherche dudit frère, s'installe dans un hôtel mais y provoque un incendie, erre de nouveau et se travestit lui-même, avant de finir dans le chalet d'un homme qui consacre son temps à tuer les travestis de la région.

De cette analyse de l'espace-temps dans l'autofiction néofantastique, nous pouvons dégager trois caractéristiques communes : en premier lieu, une perte des repères spatio-temporels habituels — déménagement ou séjour à l'étranger — qui impulse la trame ; deuxièmement, une multiplication significative des espaces narratifs « hétérotopiques », soit, pour reprendre les mots de Michel Foucault, des espaces étranges, marginaux, « en rupture absolue avec le temps traditionnel¹⁰ » — résidences, cliniques, prisons, maisons closes ou encore bibliothèques — ; et enfin des transitions illogiques et rapides, voire inexistantes, entre ces nombreux espaces.

B. La paratopie radicale de l'écrivain

« Le “je” se définit face aux autres », affirme Manuel Alberca, « mais aussi de manière singulière par rapport à l'espace¹¹ », et en ce sens il pourrait être significatif que dans le langage symbolique de l'autofiction néofantastique l'auteur-narrateur-protagoniste soit une espèce de monstre errant et fragile, seul dans un monde qui tourne toujours plus vite et duquel il semble exclu. Bien que celle-ci soit une manière quelque peu caricaturale de résumer leur situation, il est clair qu'il existe, dans les récits analysés, un hiatus entre les protagonistes et la société ordinaire. Selon Dominique Maingueneau¹² l'écrivain serait par nature un être « paratopique », une instance se déployant à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, tant dans le champ littéraire que dans la société. Mais des trois caractéristiques précédemment citées nous déduisons que les auteurs d'autofictions néofantastiques *radicalisent* leur caractère paratopique, une paratopie qui par ailleurs ne doit pas être réduite à la marginalité ou au nomadisme. Il s'agit d'un concept d'analyse du discours qui peut, dans un roman, prendre des formes diverses et *s'embrayer* de différentes manières. Dans les autofictions de notre corpus on peut observer deux types de paratopies : d'un côté la paratopie *sociale* qui résulte de la perte initiale

¹⁰ Foucault (M.), « Des espaces autres », *Architecture, mouvement, continuité*, n°5, 1967, p. 48.

¹¹ Alberca (M.), « La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Cómo me hice monja*, de César Aira », *Le moi et l'espace : autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, J. Soubeyroux, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 333.

¹² Maingueneau (D.), *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

de repères et de l'itinérance de la trame, et de l'autre, une paratopie *spatiale*, c'est-à-dire la localisation presque exclusive de cette trame dans des lieux que l'on qualifierait, d'un point de vue sociologique, d'« hétérotopies », soit, précisons-le, d'endroits relevant d'un temps qui leur serait propre.

III. Repenser l'insensé : questions d'identité et de représentation

Il convient de préciser que ces analyses ne sont que les balbutiements d'une hypothétique étude future, pas une étude à proprement parler. Décrire l'espace-temps autofictionnel néofantastique dans sa totalité, déterminer quelles sont ses caractéristiques et les interpréter, supposerait l'examen long et intense d'un corpus élargi. Le projet immédiat est plus modeste et consiste simplement à proposer diverses pistes de réflexion à l'égard de la paratopie radicale que nous venons de suggérer. Ces pistes de réflexion sont interdépendantes, elles se nourrissent mutuellement et ne peuvent être démêlées facilement. Elles concernent l'auteur, l'individu et le monde représenté.

À propos de l'auteur tout d'abord, l'omnipotence de l'économie capitaliste et l'individualisme qu'elle encourage créeraient une réalité superficielle qu'il serait toujours plus difficile de remettre en question et au sein de laquelle la figure de l'écrivain se ferait constamment plus petite et plus banale, observe Manuel Alberca¹³. Sa position marginale, dans l'autofiction néofantastique, pourrait être une conséquence de cette « minimalisation » dont il fait l'objet. De fait l'image projetée dans les autofictions analysées contraste avec la conception héroïque de l'écrivain. Nos auteurs ne sont pas simplement fragiles ou improductifs, comme cela arrive souvent dans la fiction ; ils sont expulsés, volés, frappés, passent de récurrents séjours dans les hôpitaux et sont condamnés à errer dans les rues.

Au sujet de l'individu, Hartmut Rosa¹⁴ affirme que l'accélération du changement social dans la modernité avancée (de 1970 à nos jours) est telle qu'il serait devenu impossible de conserver une identité stable, fondée sur un temps et un espace fixes. Ainsi chaque individu serait amené, aujourd'hui, à endosser diverses identités au cours d'une même vie. Plus que jamais les modes, les relations sociales, les convictions politiques, les métiers, changent, et changent vite, menant certains critiques à parler d'identités « pastiches »¹⁵. L'indétermination spatio-temporelle de l'autofiction néofantastique pourrait constituer un moyen d'explorer cette conception post-moderne de l'identité, dépouillée des traditionnelles catégories d'espace et de temps auxquelles on l'associait généralement auparavant, comme le suggère cette citation extraite du livre de Mario Bellatín :

Qu'y a-t-il de vrai, qu'y a-t-il de faux ? Le savoir n'a aucune importance. Il y a un tas de personnages réels impliqués. Un antécédent personnel en lien avec ma lignée fasciste [...]. Le besoin d'effacer toutes les traces du passé, d'estomper autant que possible une identité déterminée, basée principalement sur la négation du temps et de l'espace qui auraient dû me correspondre. [...] Non pas pour créer de nouvelles institutions auxquelles adhérer. Simplement pour que le texte se manifeste dans la moindre de ses possibilités¹⁶.

¹³ Alberca (M.), *El pacto ambiguo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007, pp. 40–45.

¹⁴ Rosa (H.), *Accélération : une critique sociale du temps*, Paris, La découverte, 2010.

¹⁵ Ibid., p. 292.

¹⁶ Bellatín (M.), op. cit., pp. 159–161, *je traduis*.

Finalement, en ce qui concerne le monde représenté, les hétérotopies, explique Michel Foucault, fonctionneraient comme des miroirs reflétant les défauts des systèmes alentour¹⁷. Ainsi par exemple l'ordre parfait de certaines colonies, auparavant, faisait ressurgir le désordre et la désorganisation des sociétés colonisatrices. De sorte que la multiplication de ces hétérotopies au sein des autofictions néofantastiques pourrait avoir pour objectif de refléter les possibles clés et limitations de la société actuelle relevées aux points précédents, à savoir sa superficialité et son artificialité croissantes. Et si, dans un monde qui change de plus en plus vite, s'interner dans ces « espace autres » était devenu le meilleur moyen d'en parler ?

IV. Conclusions

En définitive, les excès et invraisemblances spatio-temporelles de l'autofiction néofantastique pourraient révéler, en les grossissant afin que nous les voyions mieux, ou plutôt, afin que nous les sentions mieux, les failles de la société moderne. Malgré qu'il ait pris des formes diverses au cours de son évolution, le fantastique a toujours dialogué avec son temps en relativisant les conceptions dominantes, considérées comme « normales ». En outre si le fantastique nouveau communique à travers un langage essentiellement métaphorique que l'on ne peut décrypter, raison pour laquelle il est difficile d'interpréter chaque œuvre isolément, il semble en revanche possible de dégager certaines caractéristiques communes et de formuler diverses hypothèses afférant au genre. De la perte de repères initiale, du voyage constant de la trame entre des espaces hétérotopiques et de l'accélération des transitions entre ceux-ci, nous avons déduit que les auteurs-narrateurs-protagonistes renforcent dans leur discours leur caractère paratopique, c'est-à-dire leur situation « d'entre-deux », à la frontière du champ littéraire et de la société. Nous avons suggéré que cette paratopie radicale grossit, délibérément ou non, les limites de la société contemporaine, notamment sa superficialité grandissante — due à son individualisation croissante d'une part et au rythme toujours plus effréné de ses changements de l'autre, qui rend plus difficile leur remise en question — ainsi que son identité, à l'échelle collective comme à l'échelle individuelle. Pour le dire simplement, nous changeons aujourd'hui de pays, de métier ou de conviction politique comme on change de chemise, ce qui pousse certains critiques à questionner la validité même du concept d'identité. Indépendamment de ce débat il paraît légitime de penser, comme nous le supposions au début de cette communication, que l'autofiction néofantastique radicalise le scepticisme autofictionnel en forçant les traits et en l'ouvrant à d'autres notions que l'objectivité ou l'unicité du sujet.

¹⁷ Foucault (M.), op. cit., p. 49.

V. Bibliographie

Littérature primaire

- AIRA (C.), *Cómo me hice monja*, Mexico, Era, 1993.
- BELLATÍN (M.), *El gran vidrio*, Barcelone, Anagrama, 2007.
- BRUZZONE (F.), *Los topos*, Buenos Aires, Random House, 2014.
- LUISELLI (V.), *Los ingravidos*, Mexico, Sexto piso, 2011.
- PAULS (A.), *Wasabi*, Barcelone, Anagrama, 1994.

Littérature secondaire

- ALAZRAKI (J.), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
- ALBERCA (M.), « La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Cómo me hice monja*, de César Aira », *Le moi et l'espace : autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, J. Soubeyroux, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 329–338.
- El pacto ambiguo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.
- « ¿Existe la autoficción hispanoamericana? », *Cuadernos del cilha*, Vol. 7 n° 7/8, 115–127.
- COLONNA (V.), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004.
- « Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción) », *La autoficción : reflexiones teóricas*, A. Casas (ed.), Madrid, Arco Libros, 2012, 85–122.
- FOUCAULT (M.), « Des espaces autres », *Architecture, mouvement, continuité*, n°5, 1967, 46–49.
- MAINGUENEAU (D.), *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MOLINA GIL (R.), « De lo subatómico a lo inmenso: sobre la influencia de la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica en lo fantástico », *Brumal*, Vol. 3 n° 2, 2015, 177–202.
- ROSA (H.), *Accélération : une critique sociale du temps*, Paris, La découverte, 2010.
- VANDEN BERGHE (K.), « *Wasabi*: una lectura alegórica en clave autoficcional », *Pasavento*, Vol. 3 n°1, 2015, 29–42.