

*Mobilité des féminins dans quelques récits dystopiques franco-québécois et anglo-canadiens:  
indice d'agentivité?*

Nicole Côté

Université de Sherbrooke

Plusieurs œuvres québécoises et canadiennes récentes comportent des aspects dystopiques où les paradigmes mouvants de la représentation du féminin s'inscrivent par le biais de la mobilité dans l'espace. Or cette mobilité parfois remarquable n'est pas toujours indice d'agentivité. Dans le but de démêler l'écheveau des liens entre agentivité et parcours des personnages de femmes, j'analyserai quelques-unes de ces œuvres sous cet angle et proposerai de considérer divers critères. Toutefois, avant de discuter plus en détail les œuvres dont j'esquisserai à grands traits les particularités qui nous intéressent ici, j'établirai quelques repères théoriques sur les genres liés à l'utopie-dystopie pour faire ressortir ce que les œuvres étudiées découvrent dans leur relation à ces genres. Je lierai deux notions: le genre de l'utopie narrative, plus récemment repensé et résumé par Philip Wegner, et le concept de «noyau dystopique» qu'a élaboré Dunja Mohr. Philip Wegner, dans son titre *Imaginary Communities. Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*, fait bien sûr référence à *Imagined Communities*, de Benedict Anderson, où Anderson montrait brillamment comment la littérature contribue à créer des communautés virtuelles qui ont permis d'imaginer, puis de créer, des États-Nations. Wegner discute ici le genre qu'il appelle l'utopie narrative (*narrative utopia*), dont il adopte une définition très large, qui couvre visiblement autant l'utopie que la dystopie. Il montre que ce genre naît et fleurit en contrepoint du roman. L'utopie narrative, selon Wegner, serait en effet une descendante du roman ancien que l'on appelle en anglais *romance*, un récit mettant en scène

Nicole Côté

des collectivités, qui se concentre donc sur les péripéties d'un groupe, plutôt que sur la psyché d'un seul protagoniste, comme l'a fait le roman depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce genre revisité pourrait nous offrir une nouvelle cartographie, de nouveaux itinéraires quant à l'avenir des collectivités dans un monde où la précarité des institutions, dont les États-Nations avec leurs gouvernements, se fait de plus en plus sentir. Bref, je voudrais utiliser cette ligne théorique de Wegner en considérant comme réelles ces communautés imaginaires telles qu'elles sont représentées dans les récits dystopiques, puisque les utopies-dystopies présentent—dans un mélange de mimétique, de symbolique et de spéculatif qui peut devenir performatif—des modèles qui nous permettent de prendre du recul pour mieux repenser le monde. En effet, affirme Wegner,

I argue for the reality of the imaginary communities [...]: they have material, pedagogical, and ultimately political effects, shaping the way people understand and, as a consequence, act in their worlds. In short, narrative utopias serve as a way both of telling and of making modern history. (xvi)<sup>1</sup>

En fait, Wegner affirme que les utopies-dystopies littéraires se situent au carrefour, d'un côté, des pratiques représentationnelles de la littérature, qui, elles, offrent une expression phénoménologique à l'expérience unique d'une collectivité, avec ses repères historiques et géopolitiques, et, d'un autre côté, des pratiques représentationnelles de la théorie. Ainsi la dystopie-utopie littéraire serait une forme liminaire qui servirait de médiatrice et de liant entre ces actes de représentation que sont d'un côté, la littérature et de l'autre, la théorie, ou du moins la modélisation de mondes fictifs.

Pour Wegner, d'ailleurs, c'est cette reconnaissance critique d'une situation dans la réalité et sa conséquente modélisation qui définit le genre même de l'utopie : c'est par le regard qu'elle

---

<sup>1</sup> «Je défends la réalité des communautés imaginaires [...] : elles ont des effets matériels, pédagogiques et, en dernière analyse, politiques, car elles modèlent la façon dont les gens comprennent leurs mondes, ce qui leur permet d'agir sur ces mondes. Bref, les utopies narratives servent à la fois à dire et à faire l'histoire moderne».

jette sur le monde plutôt que par son contenu que l'utopie narrative est ici définie. Ces utopies-dystopies fleurissent particulièrement à des moments transitionnels de l'histoire, et Wegner nous rappelle que Jameson les nomme des

médiateurs évanescents, des moments de transitions représentant des interventions culturelles qui rétrospectivement nous apparaissent comme des trous dans le temps<sup>2</sup>, entre deux organisations de la vie sociale, et dont l'efficacité particulière disparaît effectivement une fois ces transitions accomplies. L'histoire du genre offre une manière vitale de narrer les changements historiques arrivés durant cette longue vague de modernité. (10; ma traduction)

Wegner établit une analogie entre le roman et la découverte de la perspective à la Renaissance, qui mérite d'être relatée dans son rapport à l'utopie narrative :

The novel, as in the earlier invention of painterly perspective, posits a fundamental gap between the interior subjective viewpoint and the space upon which it gazes [...] Romance, along with these earlier painterly practices [...] returns us to a situation before the historical constitution of the centered subject. Hence, the character functions in the romance form in a different way than in the novel : as a formal 'registering apparatus' whose movement during the course of the narrative action produces both the 'local intensities' and 'horizons' of the space that the narrative itself calls into being. (13)<sup>3</sup>

Autrement dit, la forme ancienne du roman (*romance*) se voit recyclée dans la modernité : ne niant pas les apports du roman moderne—qui permet une double perspective, celle de l'individu sur soi et celle de l'individu sur le monde qui l'entoure—, l'utopie narrative vise toutefois l'effet des changements de paradigmes sur les collectivités en enregistrant à la fois l'immédiat et l'horizon que cet ici-maintenant découvre; le personnage narrateur ou focalisé y sert entre autres une fonction heuristique.

---

<sup>2</sup> Selon Wegner, ce seraient ces trous «messianiques benjaminiens dans le temps qui marquent les mouvements inégaux, sous-jacents et profondément contestés de la modernité» (10).

<sup>3</sup> «Le roman ancien (*romance*), comme l'invention plus lointaine de la perspective en peinture, suppose un hiatus fondamental entre le point de vue subjectif et l'espace qu'il regarde [...] le genre du roman ancien, comme ces pratiques picturales anciennes [...] nous fait revenir à une époque d'avant la constitution du sujet centré. Ainsi, le sujet se présente différemment du roman moderne dans la forme ancienne du roman (*romance*): c'est un «dispositif d'enregistrement» dont le mouvement durant le cours de l'action du récit produit à la fois les «intensités locales» et «horizons» de l'espace que le récit lui-même fait naître» (13).

Par ailleurs, comme Ernst Bloch, Darko Suvin, qui a emprunté le concept de *novum* à ce dernier, affirme que l'intérêt de cette forme, de ce genre, réside dans sa capacité à rendre étrangères les normes et valeurs de notre monde, permettant à leurs lecteurs d'expérimenter la réalité comme une construction humaine et contingente, de manière à pouvoir agir lorsqu'elle nous apparaît comme usée, sclérosée. Dans le cas des genres mixtes, des romans où se retrouve le fonctionnement de l'utopie narrative, on pourrait dire que cette étrangeté opère une catharsis parce qu'elle éloigne suffisamment le lecteur, la lectrice, de son monde, en en modifiant la perspective sur les changements visibles en cours dans sa société. L'opération devient salutaire en ce qu'elle les oblige à considérer cette nouvelle perspective et à l'intégrer, le cas échéant, dans les possibles.

Selon Dunja Mohr (2007), les représentations littéraires de l'utopie écrites par des femmes ne sont pas mortes, mais sont enfouies dans des textes de nature dystopique. Mohr suggère d'ailleurs: «feminist texts hybridize utopia and dystopia [...], exposing the artificiality of such rigid classifications» (7). Elle a remarqué parmi certaines écrivaines de littérature d'anticipation<sup>4</sup> le rejet de la stase et de la perfection qui était caractéristique des utopies classiques. En effet, ces auteures préfèrent préserver une «vision partielle de l'utopie» (Mohr 7; ma traduction), et plutôt mettre l'accent sur l'agentivité par l'action individuelle. Mohr, comme d'autres critiques, affirme que ces récits présentent un monde dystopique laissant entrevoir dans ses transitions un aperçu de processus historiques pouvant ouvrir sur un avenir meilleur. Ils présentent d'ailleurs une résistance aux récits proposant une fin statique (*narrative closure*).

À la jonction entre ces moments dystopiques et ce que Fredric Jameson, dans *Archaeologies of the Future*, appelle des «enclaves utopiques», on trouve tout un éventail de

---

<sup>4</sup> Parmi lesquelles Margaret Atwood (*The Handmaid's Tale*), Suzette Haden Elgin (*Native Tongue*) et Suzy McKee Charnas (the *Holdfast* series).

positions et de rôles genrés/sexués. Certains des récits auxquels je m'intéresse représentent un *avant* postmoderne, avec sa technologie de pointe, suivi d'un désastre, écologique ou autre, puis d'une primitive réorganisation de la société—esquissant une temporalité à l'encontre du lieu commun occidental voulant que le progrès soit linéaire. Le changement radical représenté dans ces récits dystopiques implique par là même une rapide réorganisation des rôles genrés/sexuels, mais une fois cette réorganisation atteinte, les positions genrées semblent assumer une rigidité nouvelle. Cette hypothèse secondaire viendra ainsi compliquer celle voulant que la mobilité des personnages féminins serait en grande partie liée à leur agentivité.

\*\*\*

Ainsi donc, avec pour toile de fonds les formes qu'emprunte l'utopie narrative au Canada anglais et au Québec, je m'attacherai à en explorer l'espace en me concentrant sur la mobilité des personnages féminins comme indice possible d'agentivité. Dans le corpus comparatif que j'étudie se dessinent certaines tendances : réticents à imaginer un avenir même immédiat, divers personnages recourent le plus souvent aux déplacements dans l'espace pour ouvrir l'horizon du présent: je pense à des œuvres comme *Tarmac* (Nicolas Dickner), *Les larmes de Saint Laurent* (Dominique Fortier), *Il pleuvait des oiseaux* (Jocelyne Saucier), *Le sablier des solitudes* (Jean-Simon Desrochers). Le parcours remarquablement élargi de l'espace par des personnages féminins, que l'auteur du récit soit masculin ou féminin, semble représenter un changement de paradigme. Mais peut-on pour autant affirmer de ces parcours qu'ils sont toujours liés à l'agentivité? De façon générale, on peut penser qu'en raison des diverses crises que traverse l'extrême contemporain, de nouveaux paradigmes émergent, dont celui de parcours effrénés des protagonistes, qu'ils soient masculins ou féminins, afin d'esquisser des repères qu'un avenir perçu comme des plus incertains empêche de se créer du côté de la temporalité. Par ailleurs, ce

sont souvent de petites collectivités mixtes, représentant les plus grandes, qui sont mises en scène dans ces romans. Dans ces cas, d'autres variables doivent être considérées pour envisager cette hypothèse *mobilité = agentivité*. Nous y reviendrons, mais comparons d'abord la porosité du genre, qui pourrait constituer une de ces variables.

Un bref coup d'œil sur ces littératures montre déjà que les frontières des genres sont plus rigides du côté des œuvres franco-Québécoises étudiées.<sup>5</sup> En effet, bien que, par exemple, les œuvres d'Élizabeth Vonarburg puissent être considérées comme des utopies narratives, des auteures comme Vonarburg ou Esther Rochon n'écrivent pas hors du genre de la science-fiction. On remarque toutefois chez les auteurs du réalisme *mainstream* franco-québécois une pensée dystopique émergente, comme une sorte de baromètre des temps : les moments ou noyaux dystopiques du côté franco-québécois, je les ai donc repérés par le biais de quelques œuvres appartenant à ce réalisme *mainstream*; j'y reviendrai sous peu.

Chez les Anglo-Canadiennes, Atwood est la première qui répond à ce critère d'auteure chevauchant les genres, puisqu'elle a écrit, outre le cycle *Maddaddam*—qui constitue selon moi un très bel exemple d'utopie narrative—une seule autre œuvre pouvant appartenir à ce genre, *La Servante écarlate*. Le poème narratif *Ossuaries*, de la torontoise d'adoption Dionne Brand, peut être considéré comme utopique (ou dystopique), sans pour autant appartenir à la tradition. Mais *Brown Girl in the Ring*, de Nalo Hopkinson, appartient assurément à la tradition de l'utopie narrative, tout en y intégrant des éléments de merveilleux.

Chez ces auteures est développée une réelle et consciente pensée dystopique, qui vise à prévoir les dangers imminents, puisque, comme le rappelle Slavoj Žižek dans *Living in the End Times*: le «système capitaliste se rapproche d'un point zéro, ses quatre cavaliers de l'apocalypse

---

<sup>5</sup> Mais non pas chez les Franco-Canadiens, puisqu'on y retrouve *Le Testament du Couturier*, une pièce de théâtre minimaliste représentant une dystopie.

se présentant sous la forme de la crise écologique, les conséquences de la révolution biogénétique, les déséquilibres du système, dont le manque de ressources de base comme la nourriture et l'eau, et la croissance exponentielle des divisions sociales et des exclusions» (Introduction x; ma traduction). On voit ici que ces problèmes sociétaux appellent des réflexions urgentes sur les réaménagements possibles des collectivités, de même que des civilisations auxquelles elles appartiennent.

Des œuvres comme *Oryx and Crake*, *Year of the Flood*, de la trilogie *Maddaddam*, d'Atwood, articulent clairement ces différents aspects de l'équation sur notre planète en proposant une suite vraisemblable de ce monde, puis sa brutale disparition. Les deux premiers volumes de la trilogie *Maddaddam*, tâtant le pouls de notre époque, dressent un bilan très noir : catastrophes écologiques, radicalisation des nationalismes, cruautés sans fin, profits faramineux des multinationales (particulièrement pharmaceutiques), qui drainent les meilleurs cerveaux à des fins peu honorables.

*Oryx and Crake*, le premier tome de la trilogie, met en scène l'espace luxueux des *compounds* et des corporations, un espace masculin scientifique d'une extrême inventivité mise au service des corporations. Il en résulte donc un espace concentrationnaire, où tout est contrôlé et codé, depuis la moindre velléité de parole. C'est dans cet espace secret que sont produites des vitamines-virus maximisant les profits, car elles permettent à la pharmaceutique de mettre en marché les antidotes à ces virus. Dans les familles des classes dirigeantes, les enfants s'inscrivent aux meilleures écoles, où cette pharmaceutique et d'autres multinationales recrutent. Très peu de femmes se retrouvent dans ces rangs; elles fréquentent plutôt des écoles comme la désormais piteuse Académie Martha Graham, les arts et les humanités étant délaissés de tous ceux qui

considèrent un avenir. Mais plusieurs membres de la future secte des God's Gardeners étudieront à Martha Graham.

Les deux personnages féminins les plus présents du premier tome sont: Oryx, la petite Asiatique vendue par sa mère paupérisée, et qui, sous esclavage, devient actrice de vidéos pornos, puis se retrouve représentante de vitamines pour Crake après qu'il a eu recours à ses services de prostituée; la mère de Jimmy, une microbiologiste ayant travaillé pour la multinationale contaminant ses vitamines, mais qui, consciente des complots ourdis, quitte son emploi afin d'élever Jimmy, qu'elle abandonne plus tard pour rejoindre la résistance. Ces deux personnages féminins demeurent toutefois secondaires. On pourrait arguer qu'Oryx occupe une place fantasmée de premier plan, ce qui est le cas: elle revêt une grande importance pour Jimmy et Crake. Copine et égérie de Crake, amante de Jimmy, elle devient agente involontaire de la disparition des humains en mettant en œuvre le plan secret de Crake de distribuer dans les capitales du monde des vitamines contaminées qui liquéfient en l'espace de quelques heures la chair de ceux qui les ont ingérées; il s'agit d'une sorte de déluge interne, un méga-virus mangeur de chair<sup>6</sup>. Mais les trajets tous azimuts d'Oryx n'ont d'agentivité que l'apparence; elle ne se révèle à personne mais reste le pantin des deux hommes qui l'aiment. Lorsqu'elle s'apercevra de la supercherie de Crake et se confiera enfin à Jimmy au sujet des retombées de sa mission, elle sera assassinée par Crake.

Le second tome de la trilogie *Maddaddam, The Year of The Flood*, conserve *grosso modo* le même cadre temporel qu'*Oryx and Crake*, mais modifie plutôt les paramètres spatiaux ainsi que le point de vue. L'hécatombe présentée au début d'*Oryx and Crake* par Jimmy-Snowman reçoit ici une explication plus complexe, plus nuancée, par le biais de la vie des plusieurs personnages de femmes focalisés, mises en abyme de l'humanité vulnérable et pourtant pleine de

---

<sup>6</sup> D'où le titre du second tome, *The Year of the Flood*.



ressources. C'est donc une toute autre strate sociale qui est présentée : on découvre un monde des bas-fonds où règne le chaos. Sont décrites des rues infestées de voleurs, de drogués, où circulent les policiers des compounds, les CorpsSeCorps, qui apparaissent ici sans scrupules. On découvre également, de l'intérieur, et en contrepoids au chaos et à la corruption qui règne, les *God's Gardeners*, une secte qui paraît de loin en loin dans le premier tome, présentée comme composée d'extrémistes écologistes, mais qui dans ce deuxième tome constitue un réel noyau utopique. En effet, nous assistons de près à l'arrivée de l'hécatombe par la focalisation interne de trois membres féminins de cette secte chrétienne écologiste.

Il s'avère donc intéressant que la focalisation des personnages de femmes arrive dans le second roman, celui qui met en scène la pauvreté et la vulnérabilité de la plus grande partie de l'humanité contre la machine capitaliste, ici concentrée sur l'industrie biogénétique alliée à la pharmaceutique. En enfreignant la restriction spatiale proverbiale imposée aux femmes en temps normal et qui s'intensifie jusqu'à la séquestration en temps de crise, ces personnages féminins déploient leur résilience, pour le meilleur et pour le pire. Fait à noter, la mobilité des personnages des femmes Toby, Amanda et Ren, est souvent réduite, et elles vivront toutes trois des épisodes de séquestration. Toby, lors son arrivée dans les *pleeblands*, doit non seulement servir de caissière dans un hamburger joint, mais d'esclave sexuelle à son patron sur l'heure du dîner sous peine de mort. Après cette expérience traumatique, la très rationnelle Toby, que les *God's Gardeners* ont sauvée de son esclavage sexuel, n'en restera pas moins dans les rangs de cette secte messianique, et s'y élèvera comme l'une de ses leaders, plutôt que de retomber aux mains d'un prédateur. Elle troquera donc sa mobilité de fugitive du système pour la stabilité de cette communauté où elle connaîtra l'avancement par l'apprentissage de savoirs nécessaires à la survie de sa nouvelle famille élargie.

Ren, ayant un diplôme en danse de la Martha Graham Academy, accepte également de voir sa mobilité grandement réduite en travaillant comme danseuse-contorsionniste dans un bar de luxe dont le propriétaire fournit les besoins essentiels à ses danseuses, sans qu'elles aient besoin de sortir dans cette dangereuse *pleebland*. Elle reproduit ainsi la vie protégée qu'elle avait connue en grandissant dans la secte des GG. Enfin, la plus mobile des trois, Amanda l'artiste, celle qui produit de l'art *in situ* dans les déserts dont les motifs ne peuvent être discernés qu'à vol d'oiseau, celle même qui parcourra des milliers de kilomètres à pied pour libérer son amie Ren enfermée à double tour dans son club une fois le monde pour ainsi dire vidé de ses humains, sera battue et violée par les deux prédateurs, dont l'un est le violeur de Toby.

Chez l'Atwood de la trilogie *Maddaddam*, donc, la mobilité des personnages de femmes n'est qu'en partie liée à l'agentivité, puisque cette mobilité apporte son lot de problèmes, exacerbés, comme on l'a vu, en temps de crise. Ainsi le plus mobile et en apparence le plus solide des personnages de femmes, Amanda l'artiste, après avoir subi un esclavage sexuel doublé d'une grande violence, ne sera plus que l'ombre d'elle-même parmi ses amies qui l'auront rescapée.<sup>7</sup>

\*\*\*

*Brown Girl in The Ring*, de Nalo Hopkinson, présente des éléments de merveilleux associés à la littérature d'anticipation dans un mélange très efficace, liant des éléments traditionnels de magie de la culture vaudou, avec son culte des ancêtres, à une postmodernité néo-tribale : le cœur de Toronto, *the burn*, a en effet été brûlé, et les gens qui y sont demeurés après l'incendie

---

<sup>7</sup> Les seuls survivants intacts seront les *Crakers*, de magnifiques post-humains nés en laboratoire, mais vivant par la suite en tribu parfaitement adaptée à l'environnement post-apocalyptique. Remarquons qu'Atwood ne semble considérer comme noyau utopique du roman que les *Crakers*, assignant par là de minces chances de survie à ses humains non améliorés. Le dernier tome de sa trilogie, qui vient de paraître, montre la lente reconstruction d'une société aux moyens primitifs. La survie des humains qui n'ont pas été génétiquement modifiés semble extrêmement précaire.

appartiennent à des minorités visibles, et survivent grâce à une économie de troc tout en luttant contre l'activité criminelle débridée qui y sévit. Ti-Jeanne, d'origine caribéenne, y vit avec son bébé et sa grand-mère, qui lui apprend un métier de guérisseuse physique et spirituelle, un métier nécessaire à sa survie et à celle, imbriquée, de sa communauté. Ti-Jeanne refuse de suivre sa grand-mère en adoptant ce métier de guérisseuse jusqu'à l'assassinat de cette dernière; avec l'absence de leader spirituel laissée dans la communauté par sa grand-mère, Ti-Jeanne acceptera de la remplacer.

*Brown Girl in the Ring* comporte des similarités avec *Year of the Flood* puisqu'on y retrouve des personnages de femmes délaissées par les hommes, vivant dans les décombres d'une ville abandonnée des autorités; un squelette de système gouvernemental a été reconstitué, mais commande depuis les écrans de la banlieue. On le voit, les néo-tribalismes co-existent avec une technologie sophistiquée. Les femmes représentées, extrêmement vulnérabilisées dans ces milieux post-apocalyptiques, franchissent les frontières qui leur sont traditionnellement assignées pour mieux parcourir l'espace afin de sauver ceux qu'elles aiment—ici le bébé de Ti-Jeanne et le père de ce dernier—. Cependant, elles finissent par devoir adopter un rôle de pilier de la communauté, ce qui restreint leur mobilité physique, mais non pas leur agentivité.

La grande sortie de Ti-Jeanne s'avérera doublée d'une mission au centre de la ville, où elle devra grimper au faite d'une immense tour d'acier et de verre pour affronter des mauvais esprits vaudou que son grand-père même a harnachés pour diriger avec sa pègre le *burn*. Le traitement merveilleux/fantastique du roman n'empêche pas la lecture des obstacles que la jeune mère doit affronter comme étant presque insurmontables. Une fois accomplie sa mission de libérer tant les âmes que les corps des griffes de son grand-père, à son retour au *burn*, Ti-Jeanne n'a pas droit au repos, comme le héros masculin traditionnel : elle se voit dans l'obligation

Nicole Côté

morale d'accepter la lourde tâche de conseillère et guérisseuse au sein de sa communauté dépourvue des ressources les plus élémentaires. Contrairement au héros traditionnel qui revient en ayant conquis également le cœur d'une belle, Ti-Jeanne se retrouve seule, se gardant bien de retomber amoureuse du mafieux mais pusillanime père de son enfant.

\*\*\*

On peut donc en conclure jusqu'ici que la mobilité spatiale est certes indice d'agentivité; cependant, comme elle est doublée de lourdes tâches perçues par les femmes comme harnachées aux besoins de la communauté, la mobilité physique se restreint avec la nécessité perçue de demeurer redevables à leurs communautés. Dans le cas de Ti-Jeanne, il n'y a de «récompense» que le retour dans l'espace pauvre qui l'a vue grandir; cependant, c'est un espace où elle a acquis une grande reconnaissance—qui lui apporte, malheureusement, plus de responsabilités. On peut donc d'ores et déjà établir des liens avec la Toby de la trilogie *Maddaddam* de Margaret Atwood : en effet, la mobilité de femmes comme Toby et Ti-Jeanne, bien qu'elle demeure extrêmement dangereuse, ne mènera pas à la mort, à la dépression ou au suicide si elles accomplissent ces trajets pour le bien de leur communauté. Le rôle de mère symbolique semble avoir la vie dure.

\*\*\*

Le poème narratif *Ossuaries* de Dionne Brand, bien qu'il n'appartienne pas à la littérature d'anticipation, partage avec les œuvres citées d'Atwood et de Hopkinson ce noir diagnostic de notre époque. Atwood, satiriste, crée souvent un effet d'humour grinçant; Hopkinson opte pour un savant syncrétisme des genres qui allège, somme toute, le constat, mais Brand, elle, n'a pas le cœur à rire. Son poème augure peut-être un nouveau genre en littérature canadienne : la dystopie

au présent, dont Erika Gottlieb (2001) a dit qu'elle n'existait que dans l'ancien bloc soviétique<sup>8</sup>. Le poème *Ossuaries* met en scène Yasmine, une femme en fuite depuis qu'elle a accepté de braquer une banque pour les besoins de sa cellule d'extrême-gauche. Sa circulation à l'échelle de la planète est présentée comme accélérant la déperdition de sa mémoire, ses souvenirs se fondant les uns dans les autres à mesure que le constat de la similarité des grandes villes traversées déstabilise les souvenirs ancrés dans chacune. La mobilité de Yasmine dans l'espace devient ironiquement un symptôme de perte de liberté, puisque l'acte qu'elle a choisi de commettre pour en libérer son amant<sup>9</sup> en a fait une fugitive. Sa seule agentivité devient son mode de fuite. Par ailleurs, la narration de cet épisode de sa vie se joue sur la trame de catastrophes économiques comme écologiques qui dissolvent les repères culturels traditionnels. La course de Yasmine semble donc métonymiquement représenter une débandade, les repères culturels et affectifs abandonnés jonchant le sol de l'autoroute du progrès. D'où le titre du poème, un reliquat de la culture. Aussi sont-ce paradoxalement les parcours effrénés de grandes villes qui représentent la perte d'agentivité, cette déperdition se créant à mesure de l'effacement des souvenirs de Yasmine, qui porte ceux des différentes cultures qu'elle traverse.

\*\*\*

On a constaté que les Franco-Québécois pratiquant un réalisme *mainstream* approchent en général la dystopie de façon fragmentaire ou en retournant dans le passé : ce sont des catastrophes naturelles ou des accidents qui ont allure de fin du monde, mais qui appartiennent au passé ou au présent, comme si imaginer un avenir, même apocalyptique, relevait de

---

<sup>8</sup> D'ailleurs le recueil de poèmes *Five Songs for Relinquishing the Earth*, de Jan Zwicky, dresse un même bilan au présent, où une catastrophe écologique en sourdine devient le contrepoint métonymique d'un constat d'échec amoureux.

<sup>9</sup> Comme son amant hésite, une fois arrivé sur les lieux, à braquer la banque, Yasmine prend sa place et sera seule à en subir les conséquences.

l'impossible. Le parallèle métaphorique entre présent et avenir reste sous-jacent et demeure peut-être un motif inconscient, ce qui devrait passablement limiter l'agentivité. Nous verrons ce qui en est.

*Tarmac*, de Nicolas Dickner, présente l'apocalypse comme imminente du point de vue de la protagoniste Hope Randall, mais comme farfelue du point de vue du narrateur-focalisateur Michel Bauerman, offrant une vision schizoïde de la réalité. Cette dualité structure *Tarmac*, histoire d'amour où la jeune Hope, rejeton d'une famille où chaque génération entrevoit l'apocalypse, rencontre Bauerman, rejeton d'une famille où l'on fait du béton depuis des générations. On n'ignorera donc pas ce symbole patent de la solidité et des fondations, que reflète le patronyme allemand<sup>10</sup>. En effet, la famille Bauerman, ancrée dans son Rivière-du-Loup depuis des générations, fidèle aux traditions, semble avoir ignoré la mort des institutions symboliques. Elle s'oppose métaphoriquement à la mouvance de la famille de Hope, à sa perte de repères géo-physiques et symboliques. De fait, la schizophrénie très réelle dont est affectée la mère de Hope constitue ici la mise en abyme, l'élément structurant paradoxalement la vie de Hope. En effet, sa mère schizophrène, entrevoyant périodiquement la fin du monde, oblige tout aussi régulièrement Hope à déménager dans l'espoir d'échapper à Armageddon. Leur vieille auto, dépositaire des possessions accumulées, leur sert temporairement de toit. Le parcours de la mère de Hope ne reflète qu'une agentivité factice, puisque ses voyages, motivés par des faits imaginaires, projettent la petite famille dans une misère chaque fois plus accusée. Toutefois, on peut avancer que Hope partage avec Bauerman une continuité généalogique puisque dans sa famille, chaque génération produit un schizophrène qui croit entrevoir la fin du monde lors d'une révélation. C'est parce qu'elle attend cette révélation qui ne vient pas que Hope choisit de partir.

---

<sup>10</sup> Littéralement : homme (*man*) constructeur (*bauer*).

En effet, Hope, après une année de fréquentations avec le fils Bauerman, quitte seule Rivière-du-Loup pour New York, puis se rend à Tokyo afin de suivre un obscur prophète qui semble tenir la clé de la fin du monde. Dès lors, Hope n'enverra plus de nouvelles à son amoureux. Des années plus tard, il découvrira dans une enveloppe provenant de Hope un tampon hygiénique vierge. Hope lui indiquant ainsi qu'elle est physiologiquement devenue femme, on peut se demander si sa stase physiologique est un pendant de son eschatologie personnelle, car il semble que chez Hope, le temps biologique, personnel, n'évolue plus en raison d'un temps collectif en attente d'une fin : en mode survie, les fonctions secondaires comme les menstruations, indice de disponibilité à la reproduction de la vie, s'estompent. Contrairement aux autres œuvres québécoises d'extrême contemporain dont je parlerai brièvement, on ne repère pas ici de profondeur historique, mais plutôt l'étalement dans l'espace de Hope, qui parcourt des milliers de kilomètres en peu de temps pour obtenir des renseignements sur le moment de la fin du monde.

Le prénom de Hope, toutefois, fait allusion au noyau utopique qu'attend le lecteur du récit. L'envoi à son ex-copain de l'indice de son entrée dans la temporalité (le tampon) indiquera un retour à la normale, donc de la possibilité de formation d'un couple et d'une famille. Bauerman ne rejoindra Hope à l'aéroport que suivant la réception du colis. Pendant les années de l'absence de Hope, Michael fréquentera vaguement des femmes en attendant son retour inespéré. Son patronyme pourrait esquisser une inversion des repères traditionnels sexués : c'est ici l'homme qui est dans sa maison, qui garde l'esprit de famille. Chez les hommes de sa famille, la réalité généalogique est coulée dans le béton. Cependant, Michael déjouera les attentes du clan Bauerman au départ de Hope en se rendant à Montréal pour y travailler dans un bureau. Si

Nicole Côté

minimal que soit l'emploi, il indique de la part de Michael un désir d'agentivité, d'éloignement du destin prévu pour lui par sa famille.

De la même manière, Hope décide d'aller au-devant des visions qui devraient la visiter comme membre du clan de sa mère schizophrène, et choisit de parcourir le monde en quête d'un prophète qui pourra la fixer sur cet arrêt du temps qui serait la fin du monde : quand arrivera-t-il? Sera-t-il réel, final? Doit-elle s'investir même dans une vie normale? Ce n'est qu'après avoir rencontré le prophète qu'elle cherchait dans un stade vide à Tokyo, que Hope, le prophète l'ayant rassurée, peut s'investir dans sa vie personnelle. Le parcours tous azimuts de Hope est visiblement une quête, et de ce fait même indique une agentivité remarquable, vraisemblablement propulsée par l'imminence perçue d'une fin qui pourrait toutefois la pousser à liquider son agentivité.

\*\*\*

Chez Dominique Fortier, *Les larmes de St-Laurent*, le récit suit d'abord dans ses tribulations Baptiste Cyparis, le seul rescapé de l'éruption du volcan de la montagne Pelée, en Martinique, au XIX<sup>e</sup> siècle. Préservé de la lave grâce à la cellule de prison où il était incarcéré, et embauché par un cirque ambulant, il tombera amoureux de l'une des artistes. Le récit prend une autre tangente dans la seconde partie de ce tryptique avec un couple de l'Angleterre victorienne, lui mathématicien, elle, musicienne, qui tente de percer les secrets des forces de la nature, dont les volcans. Le récit englobant se termine au présent, le dernier couple, celui du XXI<sup>e</sup> siècle se rencontrant sur un volcan éteint, le Mont-Royal. Lui et elle se révèlent être les descendants, l'une, de Cyparis, l'autre du mathématicien Love. Ils sont donc liés par la catastrophe et le feu dans leurs généalogies mêmes. La généalogie est ici masculine, parce que ce sont Cyparis et Love qui ont nourri un destin, quoique marqué de vicissitudes.



Le roman semble suggérer que, les catastrophes naturelles et personnelles engendrant une sorte de déperdition ontologique, il faut, pour trouver ses assises, observer les motifs récurrents des histoires personnelles, naturelles et sociétales, qui créent un récit au fil des générations. L'histoire des petites gens, celle des annales, offrirait une sorte de résolution non pas sur une vie, mais au fil des générations. Cependant, le futur du passé n'arrive jamais dans ce roman qu'au présent. On peut se demander si le présent s'avère trop précaire (le Mont Royal, n'étant pas un volcan, est dépourvu de feu) pour même imaginer un avenir. Doit-on prolonger soi-même la prospection dans l'avenir en projetant la ligne temporelle du passé au présent sur l'axe présent-futur ? Le cas échéant, la prospection passerait par le repérage de motifs récurrents afin qu'on puisse soi-même en tirer un récit auquel on pourrait imaginer un avenir.

Ce roman tout en finesse de Fortier, d'une écriture éblouissante, fait ressortir de multiples motifs cachés, dont l'un des sens résiderait dans la lecture qu'on fait de l'histoire, naturelle et humaine, collective et personnelle. Même la nature de la Martinique, par exemple, est marquée par le temps en ce qu'elle disparaît entièrement sous l'éruption de la montagne Pelée. Le parcours de l'espace se conjugue donc à celui du temps. En outre, les personnages crient inconsciemment leur incomplétude sans l'autre sexe.

Malgré la grande inventivité formelle et l'écriture symphonique des *Larmes de Saint Laurent*, le roman reste conservateur en raison de sa représentation des genres/sexes<sup>11</sup>, mais aussi du parcours dans l'espace des femmes, qui maîtrisent encore moins leur destin que les hommes comme Cypris : en effet, bien que Stella la dompteuse de chevaux et amante de Cypris déploie plus d'agentivité qu'Alice, l'épouse de Cypris, et bien que Garance soit d'une intelligence aussi prodigieuse que son mari, le mathématicien Edward Love, ces femmes, vivant

---

<sup>11</sup> Ainsi, ce sont les personnages hors de l'ordinaire qui sont masculins et par ailleurs focalisés, Cypris et Edward; seule la 3<sup>e</sup> partie du roman présente une femme comme personnage focalisé.

sur deux continents différents mais à l'ère victorienne, n'ont pas accès aux études sanctionnées, et donc, quel que soit leur savoir, voient leurs vies restreintes par la nécessité de se valoriser dans l'amour: elles ne peuvent la plupart du temps se réaliser qu'en se mariant. Par ailleurs, leur vie mariée n'a rien de bien intéressant : Alice ne peut qu'attendre le retour de son mari s'il la trompe; Garance, elle, meurt en couches moins d'une année après son mariage

En outre, l'agentivité semble se résorber avec le point de vue transhistorique de la narration et ses motifs récurrents, qui donnent préséance aux événements, qu'ils soient catastrophes ou rencontres, plutôt qu'aux individus et à leurs décisions conscientes. Chez Fortier, le fait que les coïncidences n'en sont pas, qu'il existe une certaine justice cosmique, semble soustraire ce qui reste d'agentivité aux personnages<sup>12</sup>, qui se font petits devant l'immensité du monde, l'aléatoire des catastrophes naturelles et autres accidents de parcours comme les fausses couches.

Ce problème soulève par ailleurs l'intéressante question du genre narratif: en effet, plus on tend vers l'utopie narrative, qui met en scène des groupes, soit entièrement contemporains, soit liés par une filiation généalogique, plus la place de l'humain semble rétrécir, et son agentivité, se voir soumise aux aléas du destin. Les femmes ici n'ont pas la stature d'une Hope Randall, ni son agentivité, si incertaine soit-elle. On peut se demander si une partie de cet effet de caractérisation n'est pas déplacé sur les motifs historiques ou collectifs, suivant l'utopie narrative : chez Fortier, ce peu d'agentivité, moindre encore chez les femmes, serait compensé par des motifs historiques, générationnels, et donc collectifs, utopiques. Ce qui laisserait entendre que cette agentivité se situe peut-être en partie hors de l'individu, entre les générations, les parcours dans l'espace et le temps étant ici exacerbés pour compenser ce manque, semble-t-il.

---

<sup>12</sup> Si soulageant que semble ce dessein face à l'opacité de l'histoire.

\*\*\*

*Il pleuvait des oiseaux* (XYZ) de Jocelyne Saucier, présente des protagonistes rescapés du grand incendie en Abitibi au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. La narratrice, une photographe qui veut documenter cet incendie, découvre les derniers témoins vivants, très âgés, dans la forêt, formant une petite communauté autarcique. Ces anciens rescapés du feu se sauvent en fin de parcours d'une vie médicamentée et sous contrôle de l'État, qu'ils prévoient sans autonomie ou dignité. La nature joue ici aussi un rôle rédempteur, protégeant d'une société devenue inhumaine les anciens rescapés du feu.

Malheureusement, le seul personnage féminin outre la photographe-narratrice restée innommée, est cette femme âgée, Marie-Desneige/Gertrude, qu'un des amis des hommes de la forêt a sortie d'un hôpital psychiatrique parce qu'elle était sa tante et qu'il voulait lui laisser vivre ses dernières années en société. Sa longue captivité l'a laissée plus méditative qu'agentive. Elle demeure quelqu'un dont les hommes s'occupent, même si son changement de prénom ainsi que son talent pour lire la peinture suggèrent une certaine agentivité. En effet, sa reconnaissance de la valeur artistique des œuvres de Théo Boychuck, le peintre de la bande, de leur langage émotif et narratif, nous la présente comme étant une femme d'une grande intelligence émotive.

Avec la mort du peintre, puis de Ted, la photographe perd la trace de Charlie, qui avait accueilli Marie-Desneige et lui avait construit une maisonnette près de la sienne en forêt. Elle les retrouve plus tard en campagne : ils ont acheté une petite maison dans un village près de la forêt; Marie-Desneige passe la journée sur la galerie à regarder les autos passer, sa situation liminaire (à l'extérieur mais sur la galerie attachée à la maison, immobile, mais regardant la circulation sur la route) peu différente de celle où elle était enfermée à l'asile, si ce n'est son plein gré. Ce sont

de belles métaphores de la vie limitée jusqu'à la séquestration de cette génération sacrifiée de femmes.

La photographe, elle, semble si absorbée par la vie de ses sujets d'étude qu'elle les rejoint avec beaucoup de plaisir, comme si ses déplacements n'avaient de sens que dans la cadre de sa mission. Assumant la narration, elle rend compte de la vie de vieux qui, ayant survécu à un grand incendie dans leur jeunesse, doivent cette fois-ci fuir le confort bête dans lequel veut les enfermer l'État, parcourir des espaces peu cartographiés, et s'y construire littéralement une nouvelle vie tout près de la mort. La mobilité des féminins est ici très scindée : il y a la vieille Marie-Desneige qui, rescapée de l'asile, déplace à peine plus d'air que lors de son internement; son agentivité récemment acquise se manifeste par l'acceptation inconditionnelle de la vie dans laquelle son neveu l'a projetée. Les personnages d'hommes, Ed/Théo, Charlie, Ted, ayant tout de même vécu leur vie, peuvent faire le choix difficile de la terminer en forêt, en autarcie. Enfin le personnage-narratrice, laissant l'absorber totalement son mandat de rendre compte de la fin de vie de ces rescapés du feu, ne déploie son agentivité dans l'espace qu'à cette fin. Elle réussit même à organiser une rétrospective pour le peintre Ed/Théo Boychuk. La photographe est donc totalement absorbée par le désir de témoigner de vies sauvegardées d'un désastre naturel dans un passé lointain. Le présent ne semble servir qu'à archiver le passé, et l'avenir des vieux étant écourté par leur grand âge, celui de la narratrice semble frappé d'un interdit d'y songer. Une seule ouverture sur sa vie se produit à la toute fin du roman : cherchant à rencontrer une seconde fois l'une des jumelles qui avaient autrefois aimé le peintre, la photographe retrouve sur le banc habituel de la vieille jumelle dans High Park un homme dont elle sent qu'elle tombera amoureuse. Cette scène demeure la seule où la narratrice parle de ses désirs et ouvre un avenir.

\*\*\*

Il semble bien que pour plusieurs personnages féminins, la quête qui autorise un parcours tous azimuts de l'espace ne soit atteinte que lorsque ces personnages lient cette quête à une collectivité, c'est-à-dire subsument leur quête personnelle à celle de la collectivité. Un dernier exemple viendra valider cette hypothèse.

Nous avons vu que les romans étudiés présentent des histoires collectives plutôt qu'individuelles, des utopies/dystopies narratives ou des récits contenant des fragments de ce genre. La dernière œuvre de Jean-Simon Desrochers, *Le sablier des solitudes*, oppose dans sa forme même le singulier au collectif, les solitudes emmurées au carambolage des existences ainsi devenues conscientes les unes des autres dans un moment de souffrance révélateur de l'insignifiance des vies vécues jusque-là : c'est le col du sablier. On se demande même si Desrochers n'a pas un pinceau de prêcheur, car chacune des victimes, homme comme femme, quel que soit son âge, a quelque comportement, quelque choix, à se reprocher : c'est comme si le narrateur, avec sa prose clinique, remplie de détails scabreux, désirait décomposer les vies au moment du carambolage, ralentir le temps—tous les passagers ont à se reprocher d'être allés trop vite, de ne pas avoir pensé aux autres—le carambolage semblant être associé à une concaténation d'actes posés sans réflexion dans un monde tournant à vide, le sablier des solitudes.

Le personnage qui ressort franchement est une soldate stationnée en Irak qui passe sa vie quotidienne à des actes de bravoure; elle seule ressent suffisamment de compassion pour agir auprès des autres dans l'immédiat du carambolage, ne cherchant jamais à protéger sa peau. Paradoxalement, c'est la seule qui voyage pour autre chose que l'agrément : en effet, elle retourne d'un congé de sa mission d'officier en Irak, où elle tentait de maintenir un semblant d'ordre dans le chaos du combat, n'hésitant pas à porter des hommes blessés sur son dos.

On voit que Durocher ne lésine pas sur l'inversion des stéréotypes. Sa soldate circule entre des zones de guerre au Moyen-Orient et la forêt du Québec profond, son agentivité décuplée. En effet, dans une scène qui rappelle de loin la scène de chasse de *Deer Hunter* mais après le combat, et sans qu'il y ait eu de chasse d'animal—la soldate est d'abord représentée dans le camp de bois de son grand-père, au sein d'une forêt lui appartenant. Il y a donc superposition du passé ancien du Québec et de son présent toutes portes ouvertes apporté par la mondialisation. En revenant de faire du ski de fond seule, la soldate est bombardée d'images du combat qu'elle a vécu peu auparavant. Cette femme est peut-être la première de la littérature québécoise à être représentée comme un homme générique : on ne l'imagine même pas comme sexuée. C'est une personne totalement absorbée par l'éthique de sa position. Libéré du carcan des représentations de son sexe, ce personnage en prend une grande amplitude et paraît parfaitement libre de ses déplacements comme de ses actions. Paradoxalement, ses actions sont tout de même motivées par le bien-être de communautés en péril. Située entre le carambolage de vies centrées sur elles-mêmes, —sans préoccupation pour une partie du monde moins nantie—et le conflit en Irak, la soldate s'engagera spontanément à servir les deux communautés, mettant littéralement sa vie au service des autres.

En ce sens, ce personnage, quoi que pas généré/sexué, se rapproche de celui de de Toby, de Yasmine, de Ti-Jeanne, de la photographe, qui toutes, mettent le bien-être de la communauté avant le leur, tout en conservant leur mobilité d'action comme de réflexion.

\*\*\*

Dans les romans québécois contemporains, des survivants de catastrophes naturelles, le feu, l'éruption de volcans, trouvent un apaisement; les survivants du carambolage s'en tirent avec de lourdes séquelles mais se trouvent libérés de leur enfer quotidien précédent par leurs nouvelles

limites physiques, comme si la constriction de la liberté physique entraînait un élargissement du paysage mental et éthique. Cependant, pour aucune des œuvres un avenir autre que proche ne semble envisageable.

Les œuvres anglo-canadiennes sont plus franchement noires : les éléments dystopiques y dominant, offrant peu d'espoir de rédemption. Ainsi, les choses se passent comme si les auteurs Franco-Québécois recouraient aux motifs symboliques et formels dans la forme traditionnelle du roman pour donner un sens aux diverses crises que traverse l'extrême contemporain. Réticents à imaginer un avenir même immédiat, ils recourent, sur le plan thématique, aux déplacements répétés dans l'espace (*Tarmac, Les larmes de Saint Laurent, Le sablier des solitudes*) et dans le temps, mais au passé (*Tarmac, Les larmes de Saint Laurent, Il pleuvait des oiseaux*) pour ouvrir l'horizon du présent, ayant recours, sur le plan formel, aux motifs, c'est-à-dire à la répétition de thèmes.

Dans les œuvres anglo-canadiennes, c'est l'accumulation d'éléments qui offre la cartographie de la dystopie, sauf dans le cas de *Brown Girl in the Ring*, qui présente un mélange de genres tout de même assez représentatif du mélange des genres de la littérature actuelle. Dans tous les cas, sauf peut-être dans *Tarmac* et dans *Ossuaries*, où un couple ou un individu prennent l'avant-plan, ce sont de petites collectivités, représentant les plus grandes, qui sont mises en scène, confortant le point de Wegner selon lequel les dystopies appartiennent au genre de l'ancien roman (*romance*). On peut conclure, et cela même dans les cas de la littérature franco-québécoise, peu encline jusqu'à tout récemment aux dystopies franches, qu'il s'agit pour ces deux littératures d'une tentative de cartographier ces temps troubles afin d'offrir des repères à la collectivité. Cependant cette cartographie est particulièrement genrée ou sexuée, car si les personnages de femmes ont acquis une grande mobilité dans l'espace, la garantie de leur

Nicole Côté

agentivité dans cet espace semble résider dans un dévouement auprès de collectivités, qui restreint leur liberté individuelle. En effet, les personnages de femmes autonomes n'ayant poursuivi que des buts personnels, comme l'artiste Amanda, de la trilogie *Maddaddam*, survivent mal. Cela dit, ces utopies narratives montrent à quel point le paysage s'est élargi en ce qui concerne les représentations de femmes, leur agentivité problématique se déployant tout de même remarquablement dans l'espace.

#### BIBLIOGRAPHIE

Atwood, Margaret. *In Other Worlds. SF and The Human Imagination*. Toronto: Mc Clelland and Stewart, 2011. Print.

---. *Oryx and Crake*. Toronto: Emblem Editions, 2005. Print.

---. *The Year of the Flood*. New York: Anchor Books, 2009. Print.

Bergthaller, Hannes. "Housebreaking the Human Animal. Humanism and the Problem of Sustainability in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*." *English Studies* 91.7 (2010): 728-43. Web.

Brand, Dionne. *Ossuaries*. Toronto: McClelland and Stewart, 2010. Print.

Desrochers, Jean-Simon. *Le sablier des solitudes*. Montréal, Les herbes rouges, 2011.

Dickner, Nicolas. *Tarmac*. Québec, Alto, 2009.

Fortier, Dominique. *Les larmes de Saint Laurent*. Québec, Alto, 2010.

Gottlieb, Erika. *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*. Montréal & Kingston: McGill-Queen's, 2001. Print.

Harvey, David. *Spaces of Hope*. Berkeley, LA: U of California P, 2000. Print.



- Hopkinson, Nalo. *Brown Girl in the Ring*. New York: Aspect-Warner Books, 1998. Print.
- Jamieson, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2007.
- Mohr, Dunja. *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. Jefferson, NC: Mc Farland & Company, 2005. Print.
- . "Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Dystopia in the Disguise of Dystopia." *Zeitschrift für Anglistik und Americanistik. A Quarterly of Language, Literature and Culture* 55.1 (2007): 5-24. Print.
- Saucier, Jocelyne. *Il pleuvait des oiseaux*. Montréal, XYZ, coll. « Romanichel », 2011.
- Sève, Lucien. « Sauver, le genre humain, pas seulement la planète ». *Le monde diplomatique*, Novembre 2011, pp.22-23.
- Skallerup, Lee. *Two Canadian Dystopias. Brown Girl in the Ring and Récits de Médilhaut*. Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2003.
- Smith, Neil. *Uneven Development. Nature, Capital, and the Production of Space*. 3<sup>rd</sup> ed. Athens, GA: U of Georgia P, 2008. Print.
- Suvin, Darko. *Defined by a Hollow. Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Oxford & New York: Peter Lang, 2010. Print.
- Wegner, Philip. E. *Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*. Berkeley, LA: U of California P, 2002. Print.
- Žižek, Slavoj. *Living in the End Times*. London: Verso, 2010. Print.