

CORRIE SCOTT

COWBOYS ET INDIENS

MASCULINITÉS, MÉTISSAGE ET *QUEERITUDE* CHEZ TOMSON
HIGHWAY ET LOUIS HAMELIN

51 Il existe une longue tradition d'hommes blancs qui, fascinés par le fantasme d'une virilité autochtone, jouent à l'Indien¹. À la fois exotisés et érotisés, admirés et dénigrés, depuis plus de cent ans, les hommes amérindiens se retrouvent systématiquement stéréotypés dans les westerns, les documentaires et les textes littéraires, y compris dans la littérature québécoise, figurés tantôt comme guerriers ou vieux sages, tantôt comme ivrognes attardés ou beaux *bucks*. Ces visions figées de l'amérindianité masculine sont souvent inactualisables et en conflit avec le monde contemporain. Mais à l'heure actuelle, plusieurs productions artistiques autochtones véhiculent justement une critique du système de genre conventionnel qui les enferme dans des lieux communs². Si la portée symbolique de l'Autochtone dans la littérature québécoise fait déjà l'objet de nombreuses études³, on n'a pas exploré, à ma connaissance, en quoi ces images sont également étroitement liées aux relations sociales de genre. Parallèlement, plusieurs ouvrages parus récemment portent sur les masculinités dans la littérature québécoise⁴, mais il y a très peu d'analyses touchant les masculinités littéraires autochtones, surtout dans le contexte littéraire québécois⁵. Pourtant, depuis la mise en relief de l'importance de l'intersectionnalité par les études féministes, on sait que les rapports de pouvoir sont profondément imbriqués et mutuellement constitutifs⁶. Le pari de cet article est d'ouvrir un débat inédit dans un champ de recherche qui ignore trop souvent l'articulation des identités masculines et du colonialisme, dimensions qui s'appuient sur des éléments communs qui les interconnectent, en faisant de l'un le véhicule de l'autre.

- §2 Pour ce faire, je porterai une attention particulière au rôle du métissage dans les représentations des hommes autochtones dans *Cowboy* (1992) de Louis Hamelin⁷ et *Champion et Ooneemeetoo* (1998) de Tomson Highway⁸. Pour certains, le métissage impliquerait l'idée d'un partage, d'un mélange qui est le résultat d'une situation de frontière que vit l'écrivain (voir Simon, 1998 : 233). Alors que certains chercheurs ont proposé qu'il existe, dans *Cowboy*, un « désir métis », c'est-à-dire une volonté de devenir Autre au contact de la « réalité autochtone » (Tremblay, 2005), je me pencherai sur le concept de métissage sous un angle plutôt critique et, aussi, plus nuancé, en le présentant comme intimement lié aux discours masculins dans *Cowboy* et dans *Champion et Ooneemeetoo*.
- §3 Plusieurs questions baliseront la réflexion : quelle est la relation entre le métissage et la masculinité dans ces deux romans ? Le métissage y est-il signe de force ou bien de faiblesse ? Porte-t-il ses fruits ou mène-t-il à l'échec ? Est-ce que l'hybridité entraîne, comme le propose Emmanuelle Tremblay, « une remise en cause de l'identité de référence » (Tremblay, 2005 : 117) ? Les croisements culturels génèrent-ils, comme le signale Sherry Simon, « du nouveau, de l'imprévisible » (Simon, 1998 : 234) ? Et surtout, quels sont les enjeux conceptuels du métissage et de la masculinité dans ces deux romans ?
- §4 Pour répondre à ces questions qui permettront de rendre compte des formes et des fonctions du métissage dans *Cowboy* et dans *Champion et Ooneemeetoo*, cet article puise dans les études de la masculinité et de la théorie queer et anticoloniale. La première partie de la réflexion posera donc les bases notionnelles et théoriques du métissage, de la masculinité et du queer. Je passerai ensuite à l'analyse de *Cowboy* où le thème du métissage est synonyme d'échec pour certains personnages masculins, tandis que l'examen de *Champion et Ooneemeetoo* soulignera la fonction du métissage comme moteur d'une réflexion sur l'identité sexuelle et la présence d'une figure bispirituelle autochtone. Loin de présenter le métissage et la masculinité de la même façon, Highway et Hamelin adoptent des postures contrastantes envers ces notions conjointes. Les différences entre ces deux visions de la masculinité métissée se révèlent significatives non seulement pour notre conception des assemblages culturels et des identités masculines, mais également en ce qui concerne l'imbrication de la notion d'un « vrai homme » et l'idéologie coloniale.

Les masculinités, le métissage et le queer

- §5 Depuis au moins les années 1970, les études féministes dénoncent la domination masculine et « la fausse neutralité de toute production de connaissances » (Terret, 2004 : 210). Indépendamment du fait que certains hommes réagissent mal à ces changements⁹, la redéfinition du rôle de père, l'opposition à la domination masculine et les mutations sans précédent sur les questions de sexualité invitent sûrement l'homme contemporain à « se façonner comme il l'entend, en dehors des conventions d'antan » (Blais et Bédard, 2010 : 141). Inspirée par les théories féministes, Raewyn Connell

relève, à la fin des années 1980, une forme dominante de la masculinité – la masculinité hégémonique – qui s'impose de façon plus manifeste que les autres types de masculinité (les masculinités subordonnées, alternatives), ainsi que les conceptions féminines (Connell, [1995] 2005 : 77). Souvent envisagée comme une norme ou un idéal social, la masculinité hégémonique tend à véhiculer des impératifs qui servent d'assise au patriarcat et à la suprématie blanche, tels que, pour citer Élisabeth Badinter, l'expression et le contrôle du pouvoir et de la force physique (*the big wheel*), l'indépendance et l'impassibilité (*the sturdy oak*), et le besoin de dépassement et d'audace (*give'em hell*) (Badinter, 1992 : 193-194)¹⁰. Cela dit, Kimberly Hutchings fait remarquer que « le seul élément absolument fixe dans le concept de masculinité hégémonique est sa signification de valeur supérieure dans une dynamique de valorisation » (Hutchings, 2008 : 394). Dans les deux romans à l'étude, loin de simplifier cette notion complexe, les auteurs alimentent une réflexion sur la masculinité hégémonique qui fait souvent figure de cowboy (dans *Cowboy* et *Champion et Ooneemeetoo*) ou bien de prêtre (dans *Champion et Ooneemeetoo*). Mais il est également important de souligner que le statut et la valeur de la masculinité hégémonique varient selon ces contextes romanesques.

- 56 Car multiples sont les définitions des rôles sociaux des hommes à travers le monde, y compris dans les diverses communautés amérindiennes. Le présent article expose les enjeux des masculinités dans toute leur complexité et diversité. On pense par exemple au colonialisme qui a eu un impact significatif sur les Autochtones et sur leur représentation, souvent dépeints comme naïfs, enfantins, gouvernés par la passion, n'ayant pas les qualités viriles des hommes européens et, à cet effet, nécessitant l'illumination civilisée (voir Hokowhitu, 2003, et Bederman, 1995). Quant à l'homme blanc québécois, les mythes des pionniers, trappeurs et coureurs des bois viennent fréquemment confirmer sa virilité et dissimuler la réalité d'une violente conquête derrière un récit d'aventurier individualiste et insubordonné¹¹. Bref, il importe de reconnaître l'importance d'un cadre théorique qui tient compte de l'imbrication de la masculinité et du colonialisme pour l'analyse des masculinités dans *Cowboy* et dans *Champion et Ooneemeetoo* où on retrouvera, précisément, ces discours d'émasculation et de virilité reliés aux questions coloniales.
- 57 De plus, un récit tenace de métissage racial entre les hommes canadiens-français et les Amérindiennes vient appuyer un certain discours de devenir continental québécois qui distingue les Canadiens français des colonisateurs anglais et des ascendants français (Morency, 2007 : 83). Concept polysémique, le métissage, tout comme les notions proches telles la transculturation, l'interculturalité, la créolisation et l'hybridité, est aujourd'hui hautement valorisé et largement répandu, surtout dans la mouvance postmoderne. Mais la notion de métissage a une histoire spécifiquement raciale et sexuelle dont on méconnaît parfois l'existence. Dans leurs manifestations présentes, ces termes désignent, comme le signale Hans-Jürgen Lüsebrink, « un désir de transgresser les clivages culturels et les lignes de partage raciales des cinq cents dernières années » (Lüsebrink, 1993 : 93). Pourtant, le concept de métissage était en premier lieu chargé de

connotations biologiques, mais aussi culturelles ; dès son instauration, il s'avérait étroitement lié à la race et au sexe.

58 Désignant ce que Capucine Boidin appelle « la curiosité sans fin » des médecins et des administrateurs coloniaux pour « l'interface sexuelle » de la rencontre coloniale, « l'imaginaire associé à la colonisation d'un territoire et d'un peuple renvoyait alors à la pénétration, au rapt, au viol, à la possession, produisant une véritable obsession mêlée de crainte vis-à-vis de la sexualité interracial et de la miscégénéation » (Boidin, 2008 : 169-170). Il est à noter que les théoriciens littéraires du métissage d'aujourd'hui ne s'intéressent certainement pas tout simplement à la sexualité interracial, et certains adoptent même parfois une posture critique envers le métissage¹². Mais le concept n'est toutefois pas sans soulever des réserves et des questionnements du côté de la pensée queer, où on demande également des précautions d'usage. Par exemple, dans le beau livre *The Amalgamation Waltz*, Tavia Nyong'o signale que la notion de métissage dépend souvent d'un cadre hétéronormatif. Selon lui, l'hybridité exalte fréquemment le sexe et l'intimité hétérosexuelle comme lieu privilégié où les divisions raciales peuvent être suspendues ou dissoutes (Nyong'o, 2009 : 170). Que la procréation hétérosexuelle nous amène au-delà des divisions raciales est, pour Nyong'o, une ironie de l'histoire coloniale (Nyong'o, 2009 : 170). L'auteur se demande :

Si l'amour, le romantisme et la reproduction sont la réponse, quelle est, au juste, la question ? Bien qu'en apparence bénin et innocent, le recours à la complexité romantique comme réponse au racisme dément la manière dont l'hétérosexualité, le mariage et la procréation ont tous historiquement été mobilisés, avec une efficacité étonnante, pour construire la hiérarchie et la différence raciale (Nyong'o, 2009 : 170 ; ma traduction).

59 Bref, même si aujourd'hui, les concepts de métissage et d'hybridité renvoient plus souvent à la culture qu'à la race, le présent article propose qu'en y regardant de près, l'hybridité peut à la fois soutenir et perturber les identités normatives, telle la masculinité hégémonique.

510 Malgré la publication en français de quelques textes de Judith Butler, David Halperin, Leo Bersani et Eve Sedgwick, les fondements théoriques de la critique queer restent encore un domaine peu exploré en français. C'est surtout le cas au Québec, où les études éminentes et influentes des chercheurs anglophones qui combinent les études postcoloniales avec la théorie queer, comme José Muñoz, Hortense Spillers, David Eng, Michael Cobb, Tavia Nyong'o et Rey Chow, sont plutôt inconnues¹³. Alors qu'est-ce que la théorie queer au juste ? À ne pas confondre avec les mouvements de libération gais et lesbiens, la théorie queer soulève une opposition à l'hétéronormativité, mais se caractérise surtout par une remise en question de tout déterminisme identitaire, surtout – mais pas exclusivement – de l'identité sexuelle et sexuée. L'intérêt de la théorie queer tient en grande partie à sa capacité de dégager et de matérialiser ce que Judith Halberstam appelle les logiques non normatives des comportements, de l'organisation communautaire, de la corporéité, de l'espace et du temps. Or, ces logiques entretiennent une relation claire mais non essentielle avec des sujets gais et lesbiens (Halberstam, 2005 : 16). C'est dire que la notion de queer résiste

intentionnellement à la définition simple ou univoque, et renvoie avant tout au caractère essentiellement instable des identités. Surtout, la théorie queer représente un moyen de repenser les identités en dehors des cadres normatifs. Si, d'emblée, les concepts de queer et de métissage partagent plusieurs principes fondamentaux – telle la mise en question des identités univoques et essentielles –, dans le cas présent, je propose que la *queeritude* des personnages masculins dans *Champion et Ooneemeetoo* de Highway est utile pour élucider certaines lacunes à combler sur le plan de l'analyse du métissage et de la masculinité dans *Cowboy* de Hamelin.

Le vrai *Cowboy* de Louis Hamelin

- §11 Le roman *Cowboy* de Louis Hamelin, paru en 1992, propose un grand nombre de personnages masculins. Le narrateur Gilles Deschênes est un « petit universitaire monté dans le Nord » (*CB* : 11) québécois pour se retrouver au village fictif de Grande-Ourse dans un emploi d'été au magasin de la Pourvoirie. Gilles observe le quotidien de Grande-Ourse et raconte ses expériences et les conflits constants entre ses habitants. Selon Paola Ruggeri, on repère facilement « d'un côté les Blancs, avec leurs idéaux utopiques et affairistes, de l'autre les Amérindiens, dont la passivité et l'inactivité sont excessives » (Ruggeri, 1998 : 14). Partagé entre deux mondes, celui des Blancs et celui de la communauté autochtone, Gilles est écœuré par la dépossession des Autochtones, par le racisme des Blancs et par la domination économique du tourisme américain. Comme le décrit Emmanuelle Tremblay, « [e]ntre ceux qui gèrent le territoire et ceux qui en sont dépossédés, entre l'accumulation du capital que vise la Pourvoirie et l'errance des Autochtones, Gilles se fait le chroniqueur des inégalités » (Tremblay, 2005 : 117).
- §12 Or, la narration oscille entre deux récits avec un même narrateur – Gilles Deschênes –, celui relatant un meurtre du passé, écrit en italique, et celui des expériences de Gilles au magasin de la Pourvoirie. On apprend ainsi que, douze ans avant l'arrivée de Gilles au village, il y a eu le meurtre mystérieux et embrouillé de Roméo Flamand, un personnage autochtone. Ce crime est attribué à Gilles Boisvert, fils de Jacques Boisvert, un des commerçants du village, mais selon une rumeur persistante, le père est le véritable responsable du crime et Hamelin en fait « le crime originel en fonction duquel est édifiée la structure narrative de *Cowboy* » (Tremblay, 2005 : 121). Le récit du crime passé alterne alors avec celui du quotidien de Gilles au village, dans lequel on passe par de nombreuses beuveries à l'hôtel et plusieurs fêtes désordonnées, tels la Saint-Jean, un enterrement et un pow-wow. Le narrateur observe également le tourisme américain et la mentalité capitaliste des Anglo-Saxons qui montent au Grand Nord pour faire de la chasse. Comme le souligne Tremblay, « à choisir entre l'esprit mercantile au service de l'Anglo-Saxon et la fête des sens offerte par de continuelles beuveries, Gilles préfère s'ensauvager. En ce sens, il fait échec à l'Amérique moderne (ou à l'américanisation culturelle du continent) en passant dans le camp des laissés-pour-compte de l'Histoire et en lui opposant ainsi une résistance passive » (Tremblay, 2005 : 117). Mais comme on le verra, le rejet de

l'américanisation dans *Cowboy* se fait aux dépens de l'Autochtone et la notion de « s'ensauvager » se révèle spécifiquement reliée à la masculinité.

§13 Le roman démarre dans une ambiance de western, un genre cinématographique notoire pour la façon dont il loue une masculinité individualiste et impériale américaine. Gilles Boisvert fait la connaissance d'une bande de jeunes Amérindiens sur un quai de gare perdu : « leurs ombres étirées glissant » vers lui, « ils marchaient le long des rails et ils étaient trois, comme dans un film de Leone » (CB : 13). On retrouve plusieurs ingrédients du western, y compris la cavalerie (CB : 234), un Cowboy et son accessoire indispensable, une Winchester 30/30, « l'antique carabine des cowboys » (CB : 114). Mais dans un renversement, le personnage baptisé du même nom que le titre du roman, *Cowboy*, est amérindien. Ce personnage apparaît dès les premières phrases du roman, teinté d'un romantisme nostalgique presque caricatural : « Ses amis l'appelaient Cowboy et il était Indien d'Amérique. Il avait hérité de ce surnom un soir qu'on l'avait vu venir le long de la voie ferrée, sa silhouette efflanquée se découpant sur le couchant dans une longue capote de western dont les plis battaient contre ses bottes de cuir » (CB : 11). Alors, contrairement au western classique où le héros mythique du cowboy est généralement joué par un homme blanc et américain, dans *Cowboy*, ce prototype légendaire du cinéma américain est endossé par un personnage autochtone¹⁴.

§14 Dans un entretien avec François Ouellet, Louis Hamelin insiste, en parlant du thème de l'identité dans *Cowboy*, sur l'importance du métissage dans son écriture :

J'étais conscient de souligner le fait que la quête d'identité, qui dure depuis quelques décennies au Québec, ne peut plus faire abstraction de la présence amérindienne, qui a été occultée très longtemps. Il me semble que l'identité passe par cette réalité. Alors que le métissage a été souvent génétique, maintenant on doit peut-être rechercher un métissage culturel. Ça existe déjà de toute façon ; je pense qu'il y a des bonnes parties de notre culture qu'on doit aux Amérindiens, et vice versa (Ouellet, 1994 : 114).

§15 Ainsi, Hamelin choisit délibérément le thème du métissage en le rapprochant spécifiquement de l'identité québécoise. Il précise même le caractère culturel du métissage où l'identité serait le résultat de mélanges et de partages culturels. S'affirment ici des intentions sans doute fort louables et, d'entrée de jeu, Hamelin semble déployer une conception hybride des identités masculines québécoises et autochtones. On reconnaît facilement dans les personnages autochtones du roman ce que Sherry Simon appelle « la rencontre inhabituelle des signes culturels » (Simon, 1999 : 44). Non seulement le personnage de Cowboy est-il autochtone, mais les signes qui le constituent recèlent aussi d'autres traits hybrides : il arbore des « yeux de bouddha » (CB : 14), avec une machette qui évoque pour le narrateur des « paysans mexicains » (CB : 14) et une fluidité qui rappelle une « séquence d'*Apocalypse Now* ». On apprend aussi que Cowboy préfère son poulet au Tropicana (CB : 361) et que sa chanson préférée est *La Isla Bonita* de Madonna (CB : 173). D'autres personnages masculins autochtones sont également dotés de traits hybrides. Par exemple, ils portent des noms

hypermasculins empruntés à des cultures étrangères ; on pense à César Flamand, l'amiral Nelson, Donald-les-Bras, Karaté Kid, parmi d'autres. Toujours selon Simon, « les identités culturelles du monde contemporain sont à la fois multiples et complexes » (Simon, 1998 : 233), et au premier abord, Hamelin semble construire un portrait des Autochtones qui témoigne de cette complexité. Seulement, si *Cowboy* fait preuve d'un « désir de transgresser les clivages culturels » (Lüsebrink, 1993 : 93), il faut également se demander ce que cette transgression occasionne : générer du nouveau, de l'imprévisible, ou remettre en cause l'identité de référence ?

516 Parmi les personnages masculins autochtones du roman, on l'a dit, on compte un Cowboy, un Amiral, un César, Donald-les-Bras et Karaté Kid, et toute une panoplie de types masculins vaillants. Cependant, on comprend, sans chercher trop loin, qu'il s'agit surtout de héros ratés. Karaté Kid, « mince et délié, l'air à la fois chafouin et souffrant », porte « une sorte de kimono qui lui donnait l'allure d'un judoka d'opérette, une mauvaise imitation de Bruce Lee » (CB : 13). César Flamand, « chef de clan », est « complètement racorni, laid comme trois poux » et « toujours tordu de tics et de grimaces élaborées » (CB : 56). Pour Ruggeri, « il ne s'agit pas de héros, mais de perdants, qui illustrent la déchéance de la culture indigène face à ce que les Blancs appellent le progrès » (Ruggeri, 1998 : 18). Signalant ainsi la déchéance de ces figures masculines, elle conçoit le métissage comme en étant responsable : « [L]Autochtone et le conquérant des origines ont acquis des caractéristiques qui ne leur sont pas propres [...] s'étant transformés, ils ne sont plus authentiques » (Ruggeri, 1998 : 16). Cette conception du métissage s'explique par ce que Craig Womack appelle la « théorie du déficit de la culture autochtone ». Womack soulève qu'il existe une tendance à comprendre l'influence des cultures non autochtones comme constituant un déficit de l'indianité de la personne ou du texte (Womack, 2008 : 383). On reconnaît ce phénomène dans le cas des personnages autochtones de *Cowboy* où le métissage mène, comme le souligne Ruggeri, à un soi-disant manque d'authenticité et à la déchéance. Mais chez Hamelin, il est également représentatif d'un déficit de virilité. Pour les personnages autochtones du roman, le métissage conduit en effet à l'émasculatation, faisant d'eux des perdants, des paresseux, des gros, des mauvaises imitations des types hypermasculins hollywoodiens.

517 Même Cowboy est destiné à « la défaite » ; Gilles imagine « les traits du gros Indien que deviendrait un jour Cowboy » (CB : 415) avant que celui-ci se suicide dans une tourbière, son corps pendu au fond flottant « à peu près vertical, les pieds dirigés vers le ciel et posés sur le film délicat qui sépare les deux mondes » (CB : 419). D'ailleurs, l'amitié entre le narrateur et Cowboy, qui représente probablement le rapprochement culturel le plus substantiel du roman, se construit dans un rapport de pouvoir qui n'est jamais problématisé ; pourtant leur fraternité se révèle, en fin de compte, assez superficielle. Par exemple, le narrateur fait preuve d'un intérêt anthropologique envers Cowboy qui finit par renforcer, plutôt que défoncer, un rapport de pouvoir colonial. Lorsque Cowboy lui demande « T'es mon ami, Gilles ? » (CB : 272), le narrateur avoue : « Je répondis que oui, même si ce Cowboy restait à mes yeux l'inconnu incarné. Car il ne m'attirait pas tant comme individu que comme exemplaire, produit de sa culture [...]. C'est

l'Indien que j'aimais en Cowboy » (CB : 272). Leur amitié ne correspond pas à un dialogue ou un échange réciproque, mais revient plutôt à l'intérêt anthropologique du narrateur pour cet « exemplaire » de la culture autochtone. Selon Sylvie Poirier, « les anthropologues, comme acteurs importants dans la mise en place des “représentations” sur les Autochtones, ont d'ailleurs longtemps refusé de reconnaître la contemporanéité des gens auprès desquels ils travaillaient. Certains se sont même laissés aller à des élans de nostalgie face aux authenticités perdues » (Poirier, 2000 : 140). L'incidence du métissage dans *Cowboy*, perceptible par cette amitié hybride entre Cowboy et Gilles, semble se limiter à la reproduction des clichés coloniaux éculés décrits ici par Poirier.

§18 Ce métissage s'observe tout autant chez les personnages masculins blancs, affectant cette fois l'affirmation de leur identité masculine. Chez Hamelin, les descriptions de la nature et du contact avec l'Amérindien montrent un héros québécois qui « s'ensauvage » (Tremblay, 2005 : 117, 121), mais cette transgression des frontières culturelles représente surtout une occasion de prouver sa virilité. Exemple en est donné par Jacques Boisvert qui, « comme certains acteurs de la race des grands, [...] était d'abord une présence » (CB : 233). Dans un entretien avec François Ouellet, Hamelin explique l'importance de Jacques Boisvert, figure de la masculinité hégémonique s'il en est une :

LH : Pour moi, la figure par excellence du roman, c'est Jacques Boisvert. C'est le dur de dur, le héros. Le vrai cowboy du Nord québécois, je pense que c'est l'aviateur, le pilote de brousse. Dans le Nord, les vrais exploits qui sont racontés, dans les bars, sont le fait des pilotes de brousse, qui sont un peu les matamores du coin. D'ailleurs, j'ai souvent entendu employer l'expression cowboy, pour dire d'un tel pilote qu'il est assez casse-cou. C'est des gens qui sont habitués à prendre des risques, ils vont se poser n'importe où, sur les petits lacs, ce qui n'est pas toujours très sécuritaire.

FO : Donc le titre renverrait autant à Jacques Boisvert qu'à Cowboy ?

LH : Je pense que oui. Notre figure mythique, au Québec, c'est le coureur des bois. Et je pense que ce qui a remplacé le coureur des bois, en bonne partie, c'est le pilote de brousse. Parce que c'est une façon efficace de parcourir les grands espaces (Ouellet, 1997 : 114).

§19 Hamelin nous fournit ainsi une liste des caractéristiques de son « matamore du coin », c'est-à-dire de sa conception de la masculinité hégémonique : dur, casse-cou, habitué à prendre des risques, qui ose explorer le pays du Nord et parcourir les grands espaces. De plus, Jacques Boisvert est également marqué par une certaine hybridité identitaire. « Irlandais par [s]a mère » (CB : 305), il se retrouve souvent pris entre ce qu'il appelle grossièrement « le cul des Indiennes pis la poche des Américains ! » (CB : 288). Les Autochtones de la région le haïssent parce qu'on croit qu'il a jadis tué le jeune Autochtone Roméo Flamand. Il personnifie ainsi les injustices du colonialisme, son rôle étant celui d'assumer la culpabilité collective des hommes blancs. Mais il n'est pas moins présenté comme étant motivé par un élan d'altruisme, notamment lorsqu'il se lamente sur un barrage construit par le gouvernement qui a déplacé une communauté amérindienne (CB : 300). Aussi est-ce un homme que le narrateur respecte et admire, surtout pour les qualités viriles énumérées ci-dessus par Hamelin. Même la culpabilité et la mort ne menacent pas la virilité de Jacques Boisvert. Lorsque

son hydravion s'écrase au beau milieu du cimetière vers la fin du pow-wow (CB : 472), Brigitte, son épouse, « une fois dissipée la peine initiale », se déclare « fière de son homme », qui a connu, « selon elle, une fin à sa mesure » (CO : 477 ; ses italiques).

520 Quant à Gilles, le narrateur québécois blanc, il revêt lui aussi une dimension hybride. Gilles se distancie de la communauté blanche en raison de la fraternité qui le lie à Cowboy, qui fait de lui un « traître à [s]a patrie, à [s]a Pourvoirie, à [s]on pays en sursis, à [s]es patrons chéris » (CB : 213). Selon Tremblay, « sympathiser avec l'Autre autochtone engendre dans ce cas une remise en cause de l'identité de référence » (Tremblay, 2005 : 117). Cette identification dramatise, pour Tremblay, la marginalité de Gilles, qui préfère « s'ensauvager » et dépenser son énergie de manière « improductive » plutôt qu'épouser « l'esprit mercantile au service de l'Anglo-Saxon » (Tremblay, 2005 : 117) comme ses compatriotes. Enfin, Gilles prend « l'habitude, chaque soir, de trouver un prétexte pour disparaître dans la nature » (CB : 242) et se fondre « dans la nuit » pour « se perdre vers l'avant, vers l'aventure », vers « les grandes tentes blanches » (CB : 243) du campement autochtone. Mais à mon sens, son contact avec les Amérindiens sert surtout à l'initier à une oisiveté rebelle, à une identité révoltée : « Je rejoignis les autres dehors : Cowboy, Christophe, le Karaté Kid et Donald-les-Bras. Mon carré de fidèles. Notre désœuvrement était comme un défi au monde entier » (CB : 402).

521 Autrement dit, sa traversée des frontières culturelles et son amitié avec les adolescents autochtones lui fournissent un discours de contre-culture, de marginalité, qui se colle pour ainsi dire à son identité québécoise. Dans *Race, Ethnicity and Sexuality*, Joane Nagel trace l'histoire des hommes blancs qui « émulent, ou plus précisément simulent, les hommes indiens dans un effort de se transformer en Indiens – et ainsi en véritables Américains » (Nagel, 2003 : 81 ; ma traduction). Adaptée au contexte québécois, cette citation devient d'autant plus éclairante pour comprendre *Cowboy* que certains chercheurs littéraires voient en Louis Hamelin « un des rares auteurs québécois à qui l'on accole l'étiquette d'auteur américain » (Lamy, 2006 : 28). Mais il ne faut pas confondre l'Amérique états-unienne avec l'américanité québécoise, « une américanité mineure, loin de l'épopée, une Amérique de petitesse » (Lamy, 2006 : 28). Le Québec étant également colonisé et dominé par les Anglo-Saxons canadiens et américains, la masculinité hégémonique québécoise se caractérise par une posture contestataire, surtout dans le contexte romanesque de *Cowboy* où les personnages masculins et blancs passent par des Indiens imaginaires pour devenir de « vrais » hommes d'Amérique. Mais il paraît également important de considérer la construction de cette version de la masculinité québécoise en regard de la représentation de celle des Autochtones dans le roman. C'est en adoptant les noms de héros virils hollywoodiens que les Indiens imaginaires du roman *Cowboy* s'annoncent moins Indiens, moins authentiques, et ainsi moins hommes, pénétrés par la culture américaine. Le thème du métissage témoigne ainsi d'un échec pour les personnages masculins autochtones, mais devient l'occasion pour les hommes blancs de se montrer virils. Bref, la notion de métissage mobilisée par Hamelin paraît dissymétrique. D'ailleurs, il est souvent question chez Hamelin de pénétration : l'homme blanc pénétrant, l'Indien imaginaire pénétré (CB : 107)¹⁵. La position dominante

est valorisée, parfois avec culpabilité ; la position non dominante inspire surtout de la pitié.

Champion et Ooneemeetoo et le cowboy queer

- §22 Le roman *Champion et Ooneemeetoo* de Tomson Highway, paru en anglais en 1998 et traduit en français par Robert Dickson en 2004, nous propose également plusieurs figures de la masculinité hégémonique – un cowboy, ainsi qu’un prêtre –, mais éclairées cette fois-ci par une curieuse lumière à la fois critique et érotique. Le récit à la troisième personne s’ouvre sur une course en traîneau à chiens dans le nord du Manitoba. Après « cent cinquante milles de froid extrême et de vent glacial » (CO : 18), Abraham Okimasis, chasseur de caribou, devient « le premier Indien » à remporter la coupe argentée du Championnat du monde (CO : 21). Le sport étant sans doute un lieu de production incontournable de la masculinité¹⁶, Highway donne cette épreuve de virilité délirante en spectacle dès les premières pages de son premier roman. De plus, l’avenir de ses fils Champion et Ooneemeetoo, personnages principaux, s’annonce similairement prometteur. Mais, contrairement à leur père, les frères n’ont pas de talent pour le traîneau à chiens ou la chasse au caribou. Champion s’avère plutôt doué pour la musique, Ooneemeetoo pour la danse (CO : 52), des talents conformes aux normes masculines dans leur communauté – l’aptitude musicale de Champion étant une source de grande fierté pour son père, un héritage légué de son père, de son grand-père et de son arrière-grand-père (CO : 43). Or, Chichilia, sœur de Champion et Ooneemeetoo, ne peut pas chanter une seule note juste, « mais elle mani[e] le lance-pierre avec une telle dextérité qu’à l’âge de huit ans elle avait tué un terrier de lièvres au complet, dont elle confectionna un ragoût succulent avec les oreilles » (CO : 44). Si la pratique courante des cultures dominantes veut en général que les rôles de genre soient disposés selon un axe binaire et simple qui fait des hommes forts et des femmes frêles, dans le contexte du village natal, les personnages de *Champion et Ooneemeetoo* s’annoncent plus complexes, ou du moins, ne s’alignent pas sur ces normes préconisées.
- §23 Puis, vers la fin d’une matinée de septembre, un hydravion rouge arrive (CO : 65) pour emporter frères et sœurs dans un pensionnat où, loin de leur famille, on leur tond les cheveux, on leur interdit de parler dans leur propre langue et on les renomme Jeremiah et Gabriel, « selon le baptistère [sic] du père Bouchard » (CO : 72). Après des années de sévices sexuels commis par le père Lafleur, les deux frères se retrouvent à Winnipeg. Jeunes hommes aliénés, ils poursuivent des études et des carrières musicales de piano et de ballet. Gabriel s’évertue à comprendre et à accepter son homosexualité et Jeremiah est aux prises avec sa solitude. Mais les frères connaissent tous les deux un certain succès professionnel. Jeremiah devient « le premier Indien » à remporter le Trophée commémoratif Crookshank (CO : 247) ou, autrement dit, il atteint son but de devenir « le meilleur maudit joueur de piano à Winnipeg » (CO : 125). Quant à Gabriel, il gagne également sa place au soleil lorsqu’il joue le rôle vedette dans *Gondoliers*, « un vrai *musical* » (CO : 180).

Il doit convaincre le metteur en scène que « lui, Gabriel Okimasis, fils puîné d'un chasseur de caribou du grand Nord, pouvait être tout aussi italien que Giuseppe Palmieri » (CO : 183). Cette distribution « non traditionnelle » suscite beaucoup d'intérêt : « [L]e spectacle se donnait à guichet fermé, tout comme les cinq autres représentations. Un pianiste indien, on trouvait cela curieux, cela donnait même à réfléchir ; mais un gondolier italien-indien, un prince espagnol-cri, on ne savait trop, cela, personne ne l'avait jamais imaginé » (CO : 183). Mais Gabriel est ravi d'être la vedette de la production et « [i]n instinctivement, il sa[it] qu'il fai[t] quelque chose de révolutionnaire, peut-être d'historique, certainement quelque chose à faire tourner des têtes » (CO : 181). Bref, comme les personnages autochtones masculins de *Cowboy*, Gabriel et Jeremiah sont marqués par une certaine hybridité identitaire. Qu'il s'agisse d'un Amérindien nommé Cowboy, de Karaté Kid ou bien des fils d'un chasseur de caribou qui deviennent danseur de ballet et pianiste, les personnages autochtones de Hamelin et de Highway puisent dans les cultures externes (blanches et autres) pour se confectionner des identités complexes.

524 Mises à l'avant-plan, les transgressions identitaires et culturelles de Champion et Ooneemeetoo s'imposent au lecteur, qui pourra s'interroger sur leur capacité de produire « du nouveau, de l'imprévisible » (Simon, 1998 : 234). Dans *Cowboy*, on l'a vu, l'hybridité des personnages autochtones masculins conduit à l'échec, à un déficit de virilité. Les personnages principaux de Highway, eux aussi, remettent en cause l'identité masculine lorsqu'ils transgressent les frontières culturelles – non sans difficulté, mais sans que cela mène à un échec. Lorsque le choc culturel est difficile à vivre, au lieu de se suicider comme Cowboy, Jeremiah consulte la bibliothèque (CO : 198). C'est là que, mélancolique et isolé, il préfère « se noyer dans les mazurkas aigres-douces de Chopin » (CO : 198), plutôt que dans une tourbière¹⁷. Et c'est au pensionnat, qui représente, de façon générale, un environnement hostile et abusif, que les doigts de Jeremiah caressent pour la première fois « les touches du plus grand accordéon que Champion eut jamais vu » (CO : 75). Le piano joue un rôle primordial dans sa vie et lui apporte d'indicibles bonheurs. Décidément, le mélange culturel, même avec la culture dominante blanche, apporte parfois une contribution positive à la vie et à l'identité des personnages masculins autochtones dans le roman, sans pour autant diminuer les difficultés et les injustices associées au chemin de traverse.

525 Et contrairement à *Cowboy*, dans *Champion et Ooneemeetoo*, les frères ne deviennent pas simplement « moins hommes » au contact de la culture blanche. Si dans la culture dominante, la figure de l'artiste n'est pas toujours très virile, dans le roman de Highway, le lecteur est invité à revoir progressivement la répartition de certains impératifs masculins à la lumière des méandres du parcours de Gabriel et Jeremiah. Par exemple, lorsque Gabriel commence des leçons de ballet, « son image masculine n'avait jamais été aussi éprouvée » (CO : 178). Et quand son frère lui demande où il va, au lieu d'admettre qu'il suit des cours de ballet, « Gabriel se retourna, le sourire nerveux, vaguement apeuré. "Musculature", dit-il d'une petite voix, montra un biceps, et disparut » (CO : 176). Pourtant, les frères se libèrent progressivement de leurs inhibitions et le lecteur prend acte de ces

ajustements. Mais il n'y a pas qu'en ville que Gabriel et Jeremiah s'interrogent sur leurs identités masculines. Les frères éprouvent parfois de la difficulté à expliquer leurs métiers artistiques à leurs parents. Lors d'un séjour à leur village natal, lorsque Abraham demande à Jeremiah de l'aider à bouger des caisses de poissons, Gabriel doit expliquer : « Il ne fait pas de gros travaux, papa – Gabriel ne cachait pas son dédain – c'est pas bon pour ses mains » (CO : 224). Jeremiah se demande :

Qu'est-ce que ça donnerait d'expliquer que lever des caisses de soixante livres de poisson dix, quinze, cinquante fois par jour réduirait à néant ses arpegges et ses appogiatures ? Et si l'on pensait qu'il était un snob, un élitiste, un égoïste, insupportable, tant pis. Son père avait tenté sa chance et gagné un trophée. Et Jeremiah en voulait autant (CO : 224).

526 Or, c'est parfois (mais pas toujours) par l'entremise de l'Église catholique que les personnages autochtones sont contraints à accepter les caractéristiques les plus pénibles de la masculinité dominante. On pense, par exemple, au prêtre qui interdit au père de Gabriel et Jeremiah de communiquer avec sa sœur puisqu'elle a quitté son mari abusif pour un autre homme (CO : 152). Mais finalement, les personnages principaux du roman ne s'alignent pas sur les normes préconisées dans les cultures dominantes, ni sur celles de leur culture natale. Pourtant, en suivant ces épreuves et ces réaménagements masculins, Highway convie le lecteur à une réflexion sur les exigences imposées par la masculinité hégémonique.

527 D'une interrogation sur l'hybridité dans *Champion et Ooneemeetoo* découle plutôt une mise en question des identités sexuées fixes ou normées. Gabriel, en tant qu'homme gai, est souvent contraint de contester la rigidité du système binaire du genre et des sexualités des espaces blancs. Lorsque Gabriel visite la *Rose*, un bar gai, pour la première fois, il fait la connaissance d'un « cowboy noyé de whisky » (CO : 195) qui s'appelle Wayne, une référence sans doute à John Wayne, le cowboy légendaire des westerns hollywoodiens. Mais au fur et à mesure que la conversation continue, le regard de Gabriel est attiré vers un grand personnage sur le plancher de danse. « Il était le seul autre Indien dans la salle, et il n'était ni homme ni femme. Ou peut-être les deux à la fois » (CO : 196). En décrivant ce personnage sans genre précis, Highway fait sans doute allusion aux personnes bispirituelles des traditions historiques et contemporaines d'un grand nombre de Premières Nations, ce terme étant « employé pour désigner les personnes autochtones possédant les dons sacrés de l'esprit masculin et de l'esprit féminin » (Taylor, 2009 : 70). Cette escapade érotique à la *Rose* signale le début d'une méditation profonde qui aboutit à une constatation. Gabriel se demande : « Je veux dire, puisque la distinction entre le masculin et le féminin n'existe pas dans nos langues indiennes, pourquoi nous, on ferait la distinction ? Et, tant qu'à faire, pourquoi Dieu le ferait ? » (CO : 339). Les tenants du système de genre et de sexe binaire des cultures blanches sont mis en question dans *Champion et Ooneemeetoo* par les configurations sexuelles de certaines Premières Nations. Autrement dit, Gabriel passe par certaines traditions amérindiennes, non pas pour retrouver une authenticité ou une virilité perdue, mais pour déjouer et subvertir l'ordre sexuel binaire blanc et, ainsi, pour se délivrer des

contraintes de la masculinité hégémonique qui n'existe qu'en relation à un antipode subordonné.

§28 Cela est d'autant plus intéressant que Highway met en déroute la masculinité hégémonique spécifiquement à travers les actes sexuels de Gabriel. Gestes paradoxaux, les ébats sexuels de Gabriel avec des surhommes¹⁸ ont pour effet de corrompre la masculinité dominante. Le passage suivant illustre bien ce phénomène. Quand Jeremiah convainc Gabriel, contre son gré, d'aller à l'église et de recevoir la communion, Gabriel ne peut s'empêcher de remarquer le prêtre, ici une incarnation de la masculinité dominante : « Voici un spécimen solide, songea Gabriel, avec ses épaules carrées, sa poitrine généreuse, sa fossette au menton, ses yeux gris-bleu partiellement obscurcis par des lunettes ; il n'avait sûrement pas plus de quarante ans. Dans des collants à la Superman, le prêtre aurait fière allure » (CO : 208). Or, au moment de la communion,

le sexe du jésuite, Gabriel s'en rendait compte, se trouvait directement devant ses yeux [...] N'y trouvant pas son compte, le regard de Gabriel monta le long du ventre, du torse et du cou jusqu'au visage du saint homme. Là, Gabriel décela une crispation momentanée. Le jeune Cri, une moue aguichante imprimée sur le visage, témoigna allègrement du combat qui se livrait entre le célibat imposé et la chair tant humaine (CO : 209).

§29 Plus tard, « Gabriel Okimasis apprit à connaître le délectable père Vincent Connolly d'une manière telle qu'il iodlait weeks'chiloowew¹⁹! » (CO : 215).

§30 Pour mieux comprendre cette figuration de la masculinité dominante, il est utile de la mettre en rapport avec ce que Leo Bersani appelle « le processus extrêmement obscur par lequel le plaisir sexuel génère le politique » (Bersani, 1988 : 208 ; ma traduction). Selon ce théoricien du queer, « si les hommes gais rongent les racines de l'identité masculine hétéro, ce n'est pas à cause de la distance parodique qu'ils prennent à partir de cette identité, mais plutôt parce que, à partir de leur identification presque folle avec elle, ils ne cessent de sentir l'attrait de sa violation » (Bersani, 1988 : 209 ; ma traduction). Dans le passage en question, le prêtre est le mâle phallique (« spécimen solide », « superman », « son sexe directement devant » les yeux de Gabriel). Mais dans une « crispation momentanée », Gabriel discerne une lueur de désir refoulé chez le prêtre qui fait tomber ce superman de son piédestal. Agenouillé aux pieds de ce surhomme, Gabriel fait trembler la main poilue du prêtre et laisse

un rire explos[er] à la place de son « Amen ». Le rire était si bruyant – la farce si invraisemblable, l'imposture si extrême – que chaque statue dans la salle, de sainte Thérèse à saint Dominique à Bernadette de Lourdes – jusqu'au Fils de Dieu lui-même – jeta un coup d'œil afin d'identifier la source du brouhaha (CO : 209-210).

§31 Mais la posture du surhomme, cette « farce », cette « imposture » si « invraisemblable », est également excitante pour Gabriel et c'est en apprenant à connaître « le délectable père Vincent Connolly » que « le vent tourne » vers un désir sans bornes. Décidément, l'acte d'enfreindre les codes du mâle phallique, « l'attrait de sa violation » (Bersani, 1988 : 209), dévoile l'imposture du masculin. Dans *Champion et Ooneemeetoo*, le mâle phallique

joue, pour emprunter l'heureuse expression de Bersani, le rôle d'« un objet de sacrifice aimé à l'infini²⁰ » (Bersani, 1988 : 209 ; ma traduction). Highway a recours au désir queer pour réaménager la masculinité hégémonique. Il ne s'agit pas simplement de celui qui domine dans une relation de pouvoir ni de simple parodie de celle-ci, mais de l'ébranlement des relations de pouvoir qui se révèlent infiniment instables et, pour cette raison, érotiques. Bref, le surhomme représente moins le Maître que celui qui a peur de ne pas se maîtriser. Et une fois la vérité révélée – qu'il n'y a personne qui se maîtrise à tout moment –, cette indiscretion peut être jouissive. Mais, à la fin de sa vie, Gabriel tient dans ses mains « une plume d'aigle » (CO : 344) au lieu du chapelet de sa mère, qui est dorénavant suspendu « sur une poupée de Ken en chapeau de cow-boy et jupe aux franges blanches » (CO : 344). Dans son refus du chapelet, Gabriel dénonce la masculinité hégémonique, méfait du colonialisme. Le cowboy et le prêtre sont ainsi combinés en un seul emblème de la masculinité coloniale blanche, mais devenu poupée, ce vestige figé et plastifié n'est plus qu'un jouet d'illusion.

L'angoisse du corps instable

532

Il convient également de noter que là où Hamelin nous livre une description misogyne des femmes autochtones²¹, *Champion et Ooneemeetoo* propose plutôt une mise en relief de la violence faite aux femmes autochtones et de la complicité des hommes qui font comme si de rien n'était²². De cette façon, Highway tisse un lien direct entre la masculinité et la violence faite aux femmes et problématise ainsi habilement la collusion du pouvoir colonial et masculin. Si on revient aux caractéristiques du surhomme québécois tel que défini par Hamelin – dur, casse-cou, habitué à prendre des risques, qui ose explorer le pays du Nord et parcourir les grands espaces –, il est intéressant de noter que cette version de la masculinité hégémonique et du colonialisme vont main dans la main. L'esprit d'aventure des hommes « durs » s'accorde bien au projet colonial d'exploitation de territoires, tel qu'incarné par les mythes des pionniers, trappeurs et coureurs des bois, ces hommes qui « osent » explorer des « grands espaces », expression qui implique à tort que ces espaces sont vides. L'orgueil de l'homme blanc anticonformiste qui « ose » pénétrer dans des territoires inconnus vient camoufler un conquérant colonial qui exploite souvent les personnes qui y habitent. Le cowboy est peut-être un héros hyperviril dans des films westerns si souvent anhistoriques, mais dans le contexte des projets coloniaux des Européens, ce personnage célèbre se révèle au mieux assassin, au pire génocidaire²³. Dans le roman *Cowboy*, Hamelin réduit le colonialisme à une histoire de virilité perdue qui fait pitié (pour le « faux » cowboy, l'Amérindien) ou regagnée avec culpabilité (pour le « vrai » cowboy, le pilote blanc québécois). Si on ne met pas en question l'imbrication de la notion d'un « vrai homme » et l'idéologie coloniale, la charge critique s'en trouve diminuée. Un examen approfondi des personnages masculins dans *Cowboy* permet de constater que l'hybridité que véhicule Hamelin trahit, à mon sens, une vision assez superficielle de la rencontre et du partage culturel et finit par révéler plusieurs enjeux de la notion de métissage.

- §33 De plus, en menant l'analyse des personnages masculins importants dans cet article, je cherche à illustrer que, contrairement aux stéréotypes qui font des Autochtones des peuples figés dans le passé, Highway, comme tant d'autres écrivains et artistes masculins amérindiens, est à l'avant-garde en ce qui concerne l'évolution des identités sexuées. Là où Hamelin dépeint un univers romanesque qui rehausse le prestige d'une certaine forme de masculinité dominante, Highway propose une actualisation des défis et des contributions des assemblages culturels vécus par ses personnages principaux. Loin de rester figés dans le temps ou dans les traditions masculines, les protagonistes métissés de Highway embrassent, souvent avec beaucoup d'humour, une poétique queer qui déjoue certains stéréotypes de genre.
- §34 Il paraît important de rappeler que, dans *Champion et Ooneemeetoo*, les frères Okimasis, fils du chasseur de caribou, transgressent des frontières culturelles pour devenir, l'un, un chorégraphe-danseur contemporain aussi italien qu'indien, et l'autre, un pianiste de l'orchestre « aussi indien que Sitting Bull » (CO : 181). De la sorte, les frères ne désobéissent pas aux délimitations culturelles pour devenir plus ou moins virils, mais pour marquer une distance vis-à-vis de la figure des personnes bispirituelles des traditions historiques et modernes d'un grand nombre de Premières Nations et de la masculinité hégémonique blanche. Avec la violation du surhomme, Highway déroge aux frontières entre le masculin et le féminin, et entre le pénétrant et le pénétré, pour mettre en lumière et en valeur la nature poreuse de tout corps et, finalement, de toute culture. Il n'est plus, chez Highway, simplement question d'être ou ne pas être homme, ou de « superstructures masculines », pour employer les termes de Victor-Laurent Tremblay (2011 : 17). Dans son ébranlement des relations de pouvoir où le corps mâle (tout comme le corps femelle) se révèle infiniment instable, à la fois douloureux et jouissant, Highway passe par le désir queer pour élucider une angoisse existentielle qui prend la masculinité hégémonique à la gorge.

NOTES

1. Voir, par exemple, Joane Nagel (2003) et Philip Deloria (1999).
2. On peut penser à Thomas King, Drew Hayden Taylor, Kent Monkman, Terrance Houle et Jeff Thomas, pour ne nommer que ceux-là.
3. Voir, entre autres, Morency (2007), Thérien (1993), Tremblay (2005), Laflèche (1995) et Ouellet (1994).
4. Voir, entre autres, Boisclair (2008), Tremblay (1995, 1996, 2003, 2011) et Suhonen (2009).
5. En anglais, voir Taiaiake Alfred (2005), Philip Deloria (2004), Brian Klopotek (2001) et Katherine Osborne (1998).
6. Voir par exemple, en français, Francesca Scrinzi (2006).
7. Hamelin ([1992] 2009). Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la

mention *CB*, suivie du numéro de page.

8. Highway ([1998] 2004). Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *CO*, suivie du numéro de page.
9. Voir, par exemple, « Féminisme au masculin et contre-attaque “masculiniste” au Québec » de Francis Dupuis-Déri (2004), qui porte sur l’attitude réactionnaire de certains hommes québécois qui dénoncent avec vigueur le féminisme.
10. À noter que Badinter cite ces concepts en anglais puisqu’ils sont tirés d’une étude américaine (Deborah David et Robert Brannon, 1976), pour ensuite les élaborer elle-même. Le « *big wheel* » est une personne importante, sa masculinité étant mesurée à l’aune du succès et de l’admiration qu’on lui porte. Le « *sturdy oak* » est un homme solide et indépendant qui ne compte que sur lui-même. « *Give’em hell* », ou *allez tous au diable*, insiste sur l’exigence d’être le plus fort, en passant par la violence si nécessaire, et de se montrer prêt à courir tous les risques pour prouver sa domination (Badinter, 1992 : 194).
11. Voir à ce sujet Louise Vigneault (2007).
12. Par exemple, voir Laurier Turgeon : « Loin de considérer le métissage comme un entre-lieu heureux, une situation rassurante du milieu, ils [les auteurs du recueil] adoptent une posture critique envers cette notion aujourd’hui à la mode et récupérée par tous les discours [...] » (Turgeon, 2002 : 1).
13. Il est intéressant de noter que Bersani est Français, mais qu’il écrit et publie en anglais. Marie-Hélène Bourcier est l’une des rares chercheurs à effectuer des analyses queer en français, mais ses recherches se situent résolument dans une perspective sociologique et française.
14. Il est important de noter que les cowboys autochtones existent depuis bien longtemps et ont souvent déstabilisé les discours identitaires. Voir, à ce titre, Marilyn Burgess (1993) et Deena Rymhs (2010).
15. À titre d’exemple, considérons ce passage, où le narrateur « pénètre » la mélancolie de Cowboy et « sa race » : « La lucidité de la drogue me faisait pénétrer dans l’ombre de ce visage de pleine lune où la mélancolie et la folie de sa race faisaient bon ménage » (*CB* : 107). Ou bien, celui-ci, où la carabine devient un objet explicitement phallique : « *Boisvert est là [...] cette carabine au télescope omniscient ce gros calibre dont le canon sexué devient progressivement parallèle à la terre et Gilles, cette fois, cette fois, Gilles, Vroum un premier coup troue la nuit [...] ça devient un duo dans le dos de l’Indien* » (*CB* : 463-464 ; ses italiques).
16. Voir Jim McKay et Suzanne Laberge (2006).
17. Il est intéressant de noter que Frédéric Chopin, grand pianiste et compositeur de musique de la période romantique, était lui aussi marqué par le métissage. Chopin était polonais et français et ses innovations musicales sont également dotées d’une hybridité (voir Nowik, 1995). De plus, utiliser Chopin dans le roman, c’est renvoyer à cette idée commune du musicien qui n’était pas attiré par les femmes.
18. Entre autres, un « cowboy » (*CO* : 220), un prêtre (*CO* : 220) et un « seigneur » (*CO* : 230).
19. Dans un « Glossaire des termes cris » à la fin du roman, Highway donne la définition suivante à Weeks’chilooewew ! : « “Le vent tourne !”, avec prononciation enfantine (un cri de joie, d’allégresse sans bornes, dépourvu de sens mais aussi expressif que “câline de bine !”) » (*CO* : 351).

20. Il n'y a pas que le genre et la sexualité qui sont reformulés par Highway, qui se sert des traductions culturelles et linguistiques pour « queeriser » le sens et la production du savoir. Lorsque Jeremiah demande « Comment dit-on “université” en cri ? » (CO : 222), Gabriel répond « Séminal-aire » en souriant. « C'est le meilleur équivalent qu'il put trouver dans sa langue natale. Le mot s'étendit sur son palais comme un flot de miel tiède » (CO : 222). Le « miel tiède » est intimement lié à la sexualité de Gabriel, un homme gai. Un des effets de cet effort de traduction est l'établissement d'un lien entre la productivité de l'acte sexuel queer et l'université, lieu de production de savoir.
21. Un exemple parmi plusieurs possibles, Gilles semble hanté par les soi-disant mœurs de libéralité sexuelle des femmes autochtones dans le roman : « Une inclination précoce à la procréation et une probable influence de la programmation génétique font que la plupart des femmes amérindiennes atteignent tôt la plénitude » (CB, 61). Ce genre de constatation misogyne revient fréquemment dans *Cowboy* et n'est pas sans rappeler ce que Boidin désigne comme étant un « imaginaire colonial », qui montre une « véritable obsession mêlée de crainte vis-à-vis de la sexualité interracial et de la miscégenation » (Boidin, 2008 : 170). La reproductivité de la femme autochtone est ici un signe alarmant de sa déchéance « naturelle » qui s'explique, selon le narrateur, par des facteurs génétiques.
22. À plusieurs reprises, les frères Okimasis se retrouvent témoins de la violence faite aux femmes, mais ils s'abstiennent d'intervenir. On pense, par exemple, au moment où Gabriel sort du bar Hell Hotel et qu'il entend « des pleurnichements de femme, ses lamentations » venant de l'intérieur d'un cercle d'hommes. Il poursuit son chemin sans arrêter, mais, « [d]eux jours plus tard, les frères Okimasis verraient, sur une page intérieure du *Winnipeg Tribune*, une photo de Madeline Jeanette Lavoix, une fille du lac Mistik, son corps nu retrouvé dans une ruelle de la North Main derrière un hôtel à la réputation douteuse, telle une rose, loin dans les plis de son sexe ensanglanté » (CO : 157).
23. À propos du revirement possible du sens associé à un personnage-type, on se souviendra que, pour Hamelin, le « vrai » héros du Grand Nord, c'est le pilote de brousse, comme Jacques Boisvert. Or, dans *Champion et Ooneemeetoo*, c'est un hydravion qui vient chaque automne enlever les enfants à leur famille pour les emporter dans un pensionnat catholique où ils sont agressés. Le héros de Hamelin semble plutôt un « méchant » chez Highway.

BIBLIOGRAPHIE

ALDERSON, David, et Linda R. ANDERSON (2000), *Territories of Desire in Queer Culture : Refiguring Contemporary Boundaries*, New York, Manchester University Press.

ALFRED, Taiaiake (2005), *Wasáse : Indigenous Pathways of Action and Freedom*, Peterborough, Broadview.

BADINTER, Élisabeth (1992), *XY. De l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob.

BEDERMAN, Gail (1995), *Manliness and Civilization : A Cultural History*

of Gender and Race in the United States, 1880-1917, Chicago, University of Chicago Press.

BERSANI, Leo (1988), « Is the rectum a grave ? », dans Douglas CRIMP [dir.], *Aids : Cultural Analysis/Cultural Activism*, Cambridge, MIT Press, p. 197-223.

BILGE, Sirma (2009), « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, vol. 1, n° 225, p. 70-88.

BLAIS, Martin, et Isabelle BÉDARD (2010), « Pères et fils : masculinité, société et transmission », *Dialogue*, vol. 3, n° 189, p. 141-150.

BOIDIN, Capucine (2008), « Métissage et genre dans les Amériques : des réflexions focalisées sur la sexualité », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 27, p. 169-195.

BOISCLAIR, Isabelle [dir.] (2008), *Nouvelles masculinités (?) L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene.

BURGESS, Marilyn (1993), « Canadian “range wars” : struggles over Indian cowboys », *Canadian Journal of Communication*, vol. 18, n° 3, [en ligne]. URL : <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/760/666> [Site consulté le 29 juillet 2013].

CONNELL, Raewyn ([1995] 2005), *Masculinities*, Los Angeles, University of California Press.

CREENSHAW, Kimberlé Williams (2005), « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violence contre les femmes de couleur », dans Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Éléonore LÉPINARD et Eleni VARIKAS [dir.], *Féminismes(s) : penser la pluralité*, Paris, L'Harmattan, p. 51-82.

DAVID, Deborah, et Robert Brannon (1976), *The Forty-Nine Percent Majority*, Massachusetts, Addison-Wesley Publishing Company.

DELORIA, Philip (1999), *Playing Indian*, New Haven, Yale University Press.

DELORIA, Philip (2004), « “I am of the body” : my grandfather, culture and sports », *Indians in Unexpected Places*, Lawrence, Kansas University Press, p. 109-135.

DIONNE, Anne-Marie (2012), « Construire son identité de garçon : les représentations de la masculinité dans la littérature de jeunesse », *Service social*, vol. 58, n° 1, p. 85-98.

DUPUIS-DÉRI, Francis (2004), « Féminisme au masculin et contre-attaque “masculiniste” au Québec », *Mouvements*, vol. 1, n° 31, p. 70-74.

GLISSANT, Édouard (1995), *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

HALBERSTAM, Judith (1998), *Female Masculinity*, Durham/Londres, Duke University Press.

HALBERSTAM, Judith (2005), *In a Queer Time and Space*, New York, New York University Press.

HAMELIN, Louis ([1992] 2009), *Cowboy*, Montréal, Boréal.

HIGHWAY, Tomson ([1998] 2004), *Champion et Ooneemeetoo*, traduction de Robert Dickson, Sudbury, Prise de parole.

HOKOWHITU, Brendan (2003), « Māori masculinity, post-structuralism, and the emerging self », *New Zealand Sociology*, vol. 18, n° 2, p. 179-201.

HUTCHINGS, Kimberly (2008), « Making sense of masculinity and war », *Men and Masculinities*, vol. 10, n° 4, p. 389-404.

KLOPOTEK, Brian (2001), « “I guess your warrior look doesn’t work every time” : challenging Indian masculinity in the cinema », dans Matthew BASSO, Laura MCCALL et Dee GARCEAU-HAGEN [dir.], *Across the Great Divide : Cultures of Manhood in the American West*, New York, Routledge, p. 251-273.

LAFLECHE, Guy (1995), « Les maudits sauvages et les saints martyrs canadiens », dans Gilles THÉRIEN [dir.], *Les figures de l’Indien*, Montréal, Éditions Typo, p. 173-191.

LAMY, Jonathan (2006), « Le chalet de l’américanité », *Spirale*, n° 209, p. 28-29.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1993), « Métissage. Contours et enjeux d’un concept carrefour dans l’aire francophone », *Études littéraires*, vol. 25, n° 3, p. 93-106.

MCKAY, Jim, et Suzanne LABERGE (2006), « Sport et masculinités », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n° 23, p. 239-267.

MORENCY, Jean (1994), *Le mythe américain dans les fictions d’Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur.

MORENCY, Jean (2007), « Images de l’Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n° 85, p. 83-98.

NAGEL, Joane (2003), *Race, Ethnicity, and Sexuality : Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*, New York, Oxford University Press.

NOWIK, Wojciech (1995), « Fryderyk Chopin’s Scherzo in B minor, op. 20 : form and thematic process », *Chopin Studies*, vol. 5, p. 174-189.

NYONG’O, Tavia (2009), *The Amalgamation Waltz : Race, Performance and the Ruses of Memory*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

OSBORNE, Katherine (1998), « “I am going to write to you” : nurturing fathers and the Office of Indian Affairs on the Southern Ute reservation, 1885-1934 », dans Laura MCCALL et Donald YACOVONE [dir.], *A Shared Experience : Men, Women, and the History of Gender*, New York, NYU Press, p. 245-270.

OUELLET, François (1997), « Louis Hamelin en trois dimensions », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 69, p. 113-116.

- OUELLET, Réal (1994), « Aux origines de la littérature québécoise : nomadisme et indianité », dans Franca MARCATO-FALZONI [dir.], *La deriva delle francofonie. Mythes et mythologie des origines dans la littérature québécoise*, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologne.
- POIRIER, Sylvie (2000), « Contemporanéités autochtones, territoires et (post)colonialisme : réflexions sur des exemples canadiens et australiens », *Anthropologie et sociétés*, vol. 24, n° 1, p. 137-153.
- RUGGERI, Paola (1998), « Cowboy de Louis Hamelin. Le Far West québécois ou la redéfinition des frontières nordiques », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 1, n° 2, p. 9-27.
- RYMHS, Deena (2010), « "It's a double-beat dance" : the "Indian cowboy" in indigenous literature, art and film », *Intertexts*, vol. 14, n° 2 (automne), p. 75-92.
- SCRINZI, Francesca (2006), « Quelques notions pour penser l'articulation des rapports sociaux de "race", de classe et de sexe », *Les cahiers du CEDREF*, n° 16, p. 81-99, [en ligne]. URL : <http://cedref.revues.org/578> [Site consulté le 29 juillet 2009].
- SIMON, Sherry (1998), « Hybridité culturelles, hybridités textuelles », dans François LAPLANTE, Joseph LÉVY, Jean-Baptiste MARTIN et Alexis NOUSS [dir.], *Récit et connaissances*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 233-243.
- SIMON, Sherry (1999), *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue (Une encyclopédie vivante).
- SUHONEN, Katri (2009), *Prêter la voix : la condition masculine et les romancières québécoises*, Québec, Nota bene.
- TAYLOR, Catherine (2009), « Questions relatives à la santé et à la sécurité des personnes autochtones transgenres/bispirituelles au Manitoba », *Revue canadienne de recherche communautaire autochtone sur le VIH/SIDA*, vol. 2 (hiver), p. 69-94.
- TERRET, Thierry (2004), « Sport et masculinité : une revue de questions », *Staps*, vol. 4, n° 66, p. 209-225, [en ligne]. URL : <http://www.cairn.info/revue-staps-2004-4-page-209.htm> [Site consulté le 29 juillet 2013].
- THÉRIEN, Gilles (1993), « Des écrits de la Nouvelle-France à la littérature québécoise », *La licorne*, vol. 27, p. 33-46.
- TREMBLAY, Emmanuelle (2005), « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, p. 107-124.
- TREMBLAY, Victor-Laurent (1995), « La patrie homo-sociale de Jean-Jules Tardivel », dans Ginette ADAMSON et Jean-Marc GOUANVIC [dir.], *Francophonie plurielle*, Montréal, Hurtubise HMH, p. 166-177.
- TREMBLAY, Victor-Laurent (1996), « L'art masculin de réussir dans *Jean*

Rivard », *Canadian Literature*, vol. 151 (hiver), p. 47-63.

TREMBLAY, Victor-Laurent (2003), « La quête de pouvoir avortée dans *La guerre, yes sir !* », *Québec Studies*, n° 34 (hiver), p. 59-67.

TREMBLAY, Victor-Laurent (2011), *Être ou ne pas être homme : la masculinité dans le roman québécois*, Ottawa, Éditions David.

TURGEON, Laurier [dir.] (2002), *Regard croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval.

VIGNEAULT, Louise (2007), « Le pionnier : acteur de la frontière », dans Gérard BOUCHARD et Bernard ANDRÈS [dir.], *Mythes et sociétés des Amériques*, Québec Amérique, Montréal, p. 275-311.

WOMACK, Craig S. (2008), « Theorizing American Indian experience », dans Craig S. WOMACK *et al.* [dir.], *Reasoning together : the Native critics collective*, Norman, University of Oklahoma Press, p. 353-410.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Corrie Scott est professeure adjointe à l'Institut d'études des femmes à l'Université d'Ottawa. Ses recherches se situent dans un cadre théorique interdisciplinaire qui intègre la théorie critique de la race, le féminisme et la théorie queer. Ses recherches récentes portent spécifiquement sur la représentation de la race et son rôle dans la formation des discours littéraires et identitaires au Québec. Son livre à ce sujet paraîtra chez XYZ éditeur en 2014.

POUR CITER CET ARTICLE :

Corrie Scott (2013), « Cowboys et Indiens. Masculinités, métissage et *queeritude* chez Tomson Highway et Louis Hamelin », dans *temps zéro*, n° 7 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1108> [Site consulté le 30 janvier 2014].

RÉSUMÉ

Corrie Scott analyse tour à tour les masculinités autochtones construites par le romancier québécois Louis Hamelin dans *Cowboy* (1992) et celles proposées par l'écrivain cri Tomson Highway dans *Champion et Ooneemeetoo [Kiss of the Fur Queen]* (1998). Scott démontre que les deux auteurs jouent différemment du métissage et de son rapport avec le colonialisme : tandis que

Hamelin met en scène des personnages autochtones dévirilisés et en perte d'authenticité, Highway s'appuie sur la notion amérindienne de bispiritualité pour créer des personnages queer qui transcendent les constructions binaires sur lesquelles se base la masculinité hégémonique.

*Corrie Scott examines the notion of métissage in the representation of Indigenous masculinities in *Cowboy* by Québécois novelist Louis Hamelin (1992) and in *Kiss of the Fur Queen* by Cree novelist Tomson Highway (1998). Scott shows the different ways in which the two authors approach the notion of métissage and its relationship with colonialism: while Hamelin depicts hybrid Indigenous characters as less authentic and virile, Highway embraces a queer poetics that questions hegemonic masculinities and gendered colonial stereotypes through hybrid fictional male identities. An intersectional theoretical framework proves essential to the analysis of hegemonic masculinities which function hand in hand with colonialism.*