

Tangence



Lecture et imaginaire : pour une figure de l'Indien dans *La mère des herbes* de Jovette Marchessault

Ghislaine Thériberge

Number 36, May 1992

La lecture littéraire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/025714ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/025714ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Thériberge, G. (1992). Lecture et imaginaire : pour une figure de l'Indien dans *La mère des herbes* de Jovette Marchessault. *Tangence*, (36), 85–95.
<https://doi.org/10.7202/025714ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Lecture et imaginaire : pour une figure de l'Indien dans *La mère des herbes* de Jovette Marchessault

Ghislaine Thériage

Mes premiers livres, un cadeau de grand-mère. La manne tombée du ciel... un miracle. Des quatre coins du monde, traduits, adaptés, inventés, illustrés, reliés, vendus, achetés, dévorés, relus à l'endroit, à l'envers, du début à la fin, de la fin au début. Elle avait du flair, ma grand-mère. Ce qu'il y avait de mieux! «Un poisson pourrit par la tête», disait mon père quand il me voyait plonger dans un de ces livres. Plonger, c'est le mot! Quelquefois je restais au fond deux ou trois jours. Pêcheuse de perles, je marche dans le fond des mots, déposés pour un instant sur le sable. Mots libres et liés portés d'un seul élan à copuler, mots sexés, mouillés, taillés, dans la substance de la corne d'abondance. J'amorce des dialogues, j'inaugure plus d'une métamorphose et je danse une danse créatrice avec des mots fraîchement débarqués en Amérique.

Jovette Marchessault¹

La question de l'écriture au féminin et subséquemment celle de la lecture ont fait l'objet d'études de plusieurs littéraires qui, tour à tour, se sont interrogés sur l'existence d'une spécificité de l'imaginaire féminin. Parmi ces littéraires figure Patricia Smart qui, dans son ouvrage intitulé *Écrire dans la maison du père*, analyse les représentations symboliques de la femme, dans certains romans marquants de la littérature québécoise, pour montrer qu'une lecture féministe, qui privilégie la différence sexuelle,

1 Jovette Marchessault, *La mère des herbes*, Montréal, Quinze, coll. «Réelles», 1980, p. 178-179.

peut faire ressortir une différence entre les imaginaires féminins et les imaginaires masculins. Elle note que dans les écrits masculins il y a «réification de la femme», tandis que dans les écrits féminins il y a des traces de la résistance de la femme contre sa propre réification et contre celle de toute altérité incluant «la nature, les peuples autochtones, les étrangers, les démunis, et, plus généralement, la multiplicité du réel»². L'altérité devient l'assise de la pensée de la femme, puisque c'est à partir de son statut d'objet servant à construire l'identité masculine que la femme se constitue sujet à travers l'acte d'écriture et de lecture.

Écriture et lecture s'avèrent des actes complémentaires dans cette constitution d'un imaginaire féminin en ce sens que celui-ci s'élabore à partir d'une lecture féministe de textes féminins. Dans cette étude, je ne chercherai pas tant à faire une lecture féministe de la figure de l'Indien dans un texte féminin qu'à examiner comment cette figure peut «faire sens», lors de la lecture³, et ainsi participer au renouvellement ou à la consolidation d'un imaginaire. Pour ce faire, j'examinerai les différentes attitudes⁴ pouvant être adoptées au cours de la lecture du roman *La mère des herbes* de Jovette Marchessault. Celles-ci sont au nombre de trois, soit l'attitude fonctionnelle ou mimétique, l'attitude thématique et l'attitude synthétique. Chacune d'elles correspond à l'une des dimensions de personnages développées par James Phelan⁵. L'attitude fonctionnelle ou mimétique consiste à porter une attention particulière aux composantes de la dimension mimétique du personnage ou à l'ensemble des éléments textuels qui contribuent à l'identifier à une «personne». Parmi ces éléments, il y a les noms

2 Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1990, p. 333.

3 La lecture est ici envisagée comme une relation à l'intérieur de laquelle se réalise une transaction entre le lecteur et le texte alors que, par le fait d'une intention ou d'un mandat de lecture, le lecteur procède à une saisie, à une organisation et à une intégration des informations par l'intermédiaire de différents processus interreliés. Cf. Gilles Thérien, «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. XVIII, n° 2, 1990, p. 67-80.

4 Ces attitudes de lecture sont développées par Bertrand Gervais dans *Tensions de lecture*, Montréal, GREL (Groupe de recherche en lecture), coll. «Recherches et documents», n° 4, 1991, 117 p.

5 James Phelan, *Reading People, Reading Plots. Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1989, 238 p.

propres, les traits conventionnels, les cadres et les situations narratives dans lesquels le personnage est mis en scène, et les discours directs. Une telle attitude favorise la progression de la lecture, elle permet d'identifier, de reconnaître et de suivre l'évolution du personnage à travers le récit. L'attitude qui correspond à la dimension thématique consiste, elle, à chercher le rapport entretenu entre les attributs du personnage et l'ensemble de l'œuvre, afin de déterminer les idées et les valeurs véhiculées par ce personnage. Elle est adoptée au moment où la lectrice tente de comprendre ou d'expliquer certaines complexités discursives, narratives ou argumentatives rencontrées lors de sa lecture. Finalement, la lectrice peut adopter une attitude synthétique et chercher à comprendre la façon dont le personnage véhicule telle idée ou telle valeur en s'attardant à sa dimension construite. La constitution imaginaire du personnage s'effectue ainsi à travers les différentes attitudes de la lectrice, qui se présentent comme des couches successives et complémentaires de lecture, chacune contribuant à déterminer un des aspects du personnage. Je développerai particulièrement la relation entre les attitudes mimétique et thématique.

Le roman est narré à la première personne par une narratrice intradiégétique qui raconte ses expériences et ses émotions de petite fille, d'adolescente et d'adulte. Au début du roman, la narratrice a entre un jour et quatre ans et vit au fil des saisons au bout d'une île, près de Montréal, jusqu'à ce que la fin de la guerre amène un nouveau cycle, soit celui de la vie urbaine, où le «je» fait son entrée à l'école, puis sur le marché du travail. Le temps cesse alors d'être marqué par le cycle des saisons pour être marqué par celui de la religion catholique. À la diégèse se mêlent les récits du commencement du monde que la grand-mère raconte à la protagoniste. Les personnages du roman sont divisés en deux catégories. D'une part, il y a les personnages qui font partie de ce que la narratrice appelle «l'Énorme-normal» et, d'autre part, il y a les personnages qui s'en distinguent. Parmi ces derniers, figurent Maurice, l'enfant avec qui la narratrice partage ses fascinations et ses frustrations, la grand-mère, dont les récits font revenir les temps immémoriaux du commencement du monde, Belle-Béatrice, la mère de Maurice qui fascine et réconforte les enfants par sa musique et ses chants, et la mère de la narratrice.

Comme toute lecture, celle du roman *La mère des herbes* débute sur une économie de la progression alors qu'une attention

fonctionnelle est portée à l'ensemble des éléments textuels, permettant de reconnaître les personnages. Notamment, la lectrice identifie le personnage narrant en articulant le statut de fillette au « je » et aux différents traits qui lui sont attribués à travers les situations narratives qui la mettent en scène. Celle-ci est représentée tantôt assise au bord du poêle à entendre les mauvaises nouvelles diffusées par les médias ou racontées par les amis et les parents venus visiter sa famille, tantôt en train d'écouter les concerts de piano ou les récits réconfortants de sa grand-mère, ou encore en train de jouer avec Maurice au bord du fleuve qui offre à la fois le spectacle somptueux de ses eaux et celui, morbide, des noyades. De cette façon, le personnage prend l'aspect d'une enfant tourmentée par les incidents qui surviennent dans l'univers des adultes, mais réconfortée par les paroles et la musique d'une grand-mère, les beautés de la nature et la détente des jeux.

Face au personnage, une impression de vraisemblance se développe. L'attitude mimétique de la lectrice l'amène à organiser les différents éléments narratifs en un tout cohérent, en l'occurrence l'histoire d'un personnage enfant qui se réfugie auprès de sa grand-mère et d'un compagnon de jeu dans le but de dissiper ses peurs. Cette organisation relève de l'ordre de l'argumentation, mais repose sur l'intentionnalité que le sujet lisant prête au personnage en fonction de son propre vécu et de son propre système de valeurs⁶.

La progression de la lecture risque toutefois d'être ralentie alors que face au caractère non conventionnel de la scène suivante, la lectrice adopte une attitude thématique et cherche à comprendre la raison de cette particularité. Je vais longuement m'arrêter sur cette scène :

[...] à l'heure même où Belle-Béatrice allume les lampes torchères dans son salon, tire les rideaux, se sert un verre de whisky ou de caribou et le boit d'un trait, troublée, agitée, par je ne sais quel remous. [...]

[Elle] s'assoit au piano et attaque, attaque littéralement le premier air de la soirée. [...] Ce qui nous fascine, Maurice et

6 Le processus argumentatif est par conséquent interrelié aux processus affectif et symbolique, l'identification au personnage relevant de l'affectivité de la lectrice et le système de valeurs appartenant au champ symbolique (Thérien, *op. cit.*).

moi, ce n'est pas tellement ce qu'elle chante, mais la façon dont elle le chante. [...]

D'un chant à l'autre, d'un cri à l'autre, Belle-Béatrice perdait de sa retenue. Coups de pied sur les pédales. Elle ne se retient plus! Des trémolos, elle passe aux véritables sanglots. [...] L'énergie elle-même, l'énergie première, dévastatrice, dérangeante, incomparable, ondulait devant nous. Terriblement vivante, l'énergie. Apeurante même. [...]

Maurice et moi n'étions pas du tout effrayés ou traumatisés. Pas envie d'appeler la police des maisons d'aliénés. Flux de vie! Presqu'iles d'espérance! Voilà ce que nous percevions dans son chant.⁷

Les personnages enfants sont ici réconfortés, voire même extasiés à l'écoute du concert de Belle-Béatrice, malgré le comportement plutôt démentiel du personnage qui non seulement boit son verre de whisky ou de caribou d'un trait avec un air troublé, agité, mais perd de plus sa retenue au point où ses mouvements de pieds sur les pédales du piano deviennent des coups et où ses chants se transforment en cris puis en sanglots. En outre, l'action du personnage, qui commence à jouer du piano, est désignée par l'expression «attaque littéralement» qui indique que le verbe «attaquer» doit être compris au sens littéral de commencer un combat. Ce qui renforce le champ sémantique utilisé pour caractériser l'énergie incarnée par le personnage. Les qualificatifs «dévastatrice», «dérangeante», «terriblement vivante» et «apeurante» renvoient aux effets susceptibles d'être produits par des scènes impliquant de la violence, du délire ou de la folie. À la suite de cette description du personnage, la narratrice ajoute qu'elle et Maurice n'étaient pas du tout effrayés ou traumatisés par le spectacle, qu'au contraire ils le trouvaient fascinant et réconfortant. Cette réaction des enfants va à l'encontre de la réaction attendue dans une telle situation. La dérogation est, d'ailleurs, marquée par la mention de la narratrice qui spécifie qu'elle et son compagnon n'avaient pas «envie d'appeler la police des maisons d'aliénés». En faisant cette mention, elle présuppose en effet que face à une telle situation ils devraient avoir envie de le faire. La lectrice est par conséquent avertie du type particulier de la relation entre Belle-Béatrice et les enfants. Ce qui l'incite à chercher à

7 Jovette Marchessault, *op. cit.*, p. 24-27. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio entre parenthèses.

expliquer le comportement des enfants en retournant aux informations données précédemment. Le réconfort des enfants est dans ce cas associé à l'aspect libérateur de la séance de chant: Belle-Béatrice «ne se retient plus [...]. Elle n'avale plus sa colère... n'éteint plus sa rage avec un plat d'eau de vaisselle. Je pense qu'elle donne entière liberté à son corps.» (p. 25) Le discours prend dès lors un ton féministe susceptible de justifier la particularité de la relation entre les personnages enfants et le personnage de Belle-Béatrice.

Il est par la suite possible que la lectrice maintienne cette attitude thématique et examine les liens qui unissent la séance de chants de Belle-Béatrice et le concert de piano de la grand-mère. D'abord, les chants et la musique des personnages ont la propriété commune d'être réconfortants, ensuite, à l'instar des séances de chants de Belle-Béatrice, le concert de la grand-mère est décrit, dès le début du roman, à travers un discours métaphorique qui renvoie aux figures de l'Indien, du corps féminin et de la libération. La musique de la grand-mère est désignée, et par l'expression «la danse du feu» qui renvoie à une musique indienne, et par la figure «la gigue du fœtus dans la matrice réchauffée» qui évoque le corps féminin. Puis la métaphore «un air à broyer le cafard, le frisson perpétuel» donne une connotation de libération à la musique: «Grand-mère faisait courir ses doigts sur le clavier... petite échappée... réchauffement des muscles avant d'attaquer la danse du feu... la gigue du fœtus dans la matrice réchauffée. Un air à broyer le cafard, le frisson perpétuel.» (p. 20) Quant aux chants de Belle-Béatrice, en plus d'avoir la propriété d'être libérateurs, ils sont dotés de propriétés indiennes. Les cordes vocales du personnage sont investies du pouvoir de projection de la corde d'arc que les Indiens fabriquaient avec des intestins d'animaux tandis que son chant acquiert la force d'une flèche, qui, une fois plantée dans sa cible, continue à vibrer sous la puissance de sa projection:

Et les cordes vocales de Belle-Béatrice? Des cordes vocales ça? Dans la gorge, les replis membraneux du larynx devaient sûrement être remplacés par un tortis de boyaux, une boule de crin servant habituellement de ressort à des arcs. Ainsi elle chantait! Ainsi elle hurlait! Ainsi elle se racontait [...]. Le message venait se ficher comme une flèche, en plein centre de la cible. Et la flèche continuait à vibrer longtemps... pour longtemps. (p. 26)

L'énergie du personnage est par ailleurs alimentée par le corps féminin en même temps qu'elle est utilisée pour combattre la soumission de ce même corps: «Belle-Béatrice crachait sa rage, mordait dans sa résignation: mollets, veine jugulaire, ovaires, matrice, partout, elle mordait partout. Elle la dévorait jusqu'à l'envie de dégoûter, sa résignation. Crachait par tous les pores de sa peau.» (p. 27)

Les figures métaphoriques renvoyant aux thèmes retenus précédemment parsèment la suite du texte. Par exemple, à la situation narrative qui représente le concert de Belle-Béatrice s'enchaîne une situation narrative dans laquelle la grand-mère répond au concert de Belle-Béatrice. Comme cette dernière, elle interprète au piano des airs déjà existants, mais transformés par l'interprétation, modulés en fonction des émotions qu'elle ressent à travers son corps de femme. Le corps féminin est associé à la terre par l'intermédiaire de la métaphore du volcan, présente à la fois dans la description des chants de Belle-Béatrice et dans celle de la musique de la grand-mère. Les chants de Belle-Béatrice jaillissent «de son corps tel un torrent de lave et de verre» (p. 25) tandis que les musiques oubliées jouées par la grand-mère surgissent du clavier sous l'effet vibratoire de son doigt comme la lave qui sort du volcan:

Elle ne mettait pas ses doigts n'importe où sur le clavier. N'utilisait qu'un doigt, qu'elle posait à un endroit bien précis... Alors, sous l'effet vibratoire de son doigt, des milliers d'autres claviers surgissaient du piano. Musique oubliée depuis longtemps, à force d'entendre la même chanson et la même logique unidimensionnelle. Non, l'air qu'elle jouait pour nous, pour tous ceux et celles qui avaient envie d'écouter cet air-là, c'était une musique en accord avec la Terre, avec les sources souterraines, les cavernes, les vers de terre, les reptiles du tonnerre, la germination, l'épiphanie végétale et minérale en train de se parfaire dans la matrice d'un volcan, dans la paume d'une banquise. (p. 29)

La désignation de l'intérieur du volcan par le nom commun de l'utérus «matrice» et la juxtaposition des figures «matrice d'un volcan» et «paume d'une banquise» participent ici à l'assimilation du corps du personnage au volcan et de la musique à la lave. La main représentée comme un immense banc figure alors la montagne, la paume figure l'intérieur de la montagne et la matrice renvoie à l'utérus. Comme Belle-Béatrice qui découvre «la permanence de ce qu'elle [est] au plus profond d'elle-même» depuis

les «fondations explosives de ses cris» (p. 25) qui reposent sur la transformation des airs connus qu'on entend partout, le personnage de la grand-mère transmet une logique différente à partir d'éléments déjà existants, soit les musiques oubliées.

L'action de la grand-mère, qui raconte l'histoire du commencement du monde dans «une version modifiée, améliorée par des milliers de grands-mères» (p. 30), participe à ce même renouvellement. Le personnage transmet alors un nouveau savoir à la narratrice qui à son tour communique ce savoir en transformant la figure des éléments généralement associés au féminin. Les grottes et les cavernes passent ainsi de la figure négative des profondeurs des enfers (p. 171) à celle, positive, de la création (p. 78). Le serpent associé au sexe de la femme (p. 201) et perçu comme un être qui mord et qui tue (p. 80) est revêtu d'une image de créateur (p. 81). La lune désignée par les noms «Mère des herbes» et «Grand-Mère» devient source de régénération à travers son action sur la germination (p. 158). Et Satan devient un «rous-péteur», un «contre-père», un «anti-famille» qui se comporte comme une femme (p. 172) et qui, après une belle chute, se retrouve dans les profondeurs ignorées de la Terre «sur un pied d'égalité avec toutes les pécheresses des livres saints» (p. 175).

L'attitude inattendue de la narratrice enfant face aux concerts démentiels de la grand-mère et de Belle-Béatrice relève de cette même transformation de valeurs. La folie n'est plus un trouble mental mais une libération. Au lieu d'être une anomalie, une déformation du personnage, elle devient un élément formateur qui s'intègre dans le processus identitaire de la femme. Elle apparaît dans plusieurs descriptions de personnages, tant dans les descriptions des personnages chers à la narratrice que dans celles des personnages qui lui sont antipathiques. Les personnages prennent ainsi un accent de difformité qui devient tantôt un avantage, tantôt un désavantage. Les bavardages de la grand-mère et de la mère, quoique accompagnés d'intonations, d'hésitations et de bégaiement, deviennent un langage vivant, significatif, «rempli à ras bord d'images, de prédictions» (p. 39). La grand-mère, qui est une hérétique, une hypostase, une femme de cirque, une sauvagesse, une cueilleuse d'herbes qui a eu «de drôles de bébés! À moitié humain, à moitié centaure», a le don de donner vie aux choses dont elle parle (p. 172). Madeleine est hystérique parce qu'elle a «une sensation du monde et [d'elle-même] qui inquiète ceux qui participent féroce-ment à [son]

  ducation   (p. 46). Elle a un beau regard de sauvagesse qui exprime   l'acceptation totale du risque   (p. 52). Les sœurs Pépin font peur aux gens depuis qu'elles laissent pousser l'herbe et les fleurs sauvages autour de leur maison et que le bonheur donne un air de folie    leur regard (p. 65). Le   visage légèrement asym  trique   (p. 192) de Jean-Luc Rapide-Danseur, mannequin, comédien, homosexuel, a le pouvoir de faire retrouver ses émotions d'enfance au personnage narrant. L'allure négative de la difformité appar  t plutôt chez les personnages comme faisant partie de ce que la narratrice appelle l'énorme-normal. Les membres de la famille Lemieux sont   ob  ses et laids, ventres gonflés de constipés chroniques   (p. 47). Les membres de la famille Cavalier ont tellement peur de l'inconnu qu'il ont   une espèce de rigidité musculaire, de tension dans le cou   (p. 45). Les membres de la tribu catholique   jouent    faire les fous   (p. 56) en dansant autour du feu de la Saint-Jean. Ils sont atteints d'une folie qui n'est pas   tonique et revigorante   (p. 57), mais   tr  s hygiénique, comme aseptisée [...] avec des cubes de glace dedans   (p. 56). Ce qui en fait des êtres   disloqu  s et d  sint  gr  s  . Ainsi, les personnages sont divisés en fonction d'une classification dichotomique dans laquelle la raison se transforme en difformité et l'extravagance en régularité.

Depuis l'organisation de ces informations et de leur articulation    la figure métaphorique de la baleine utilisée pour décrire le don d'implication de la grand-mère dans ses paroles (p. 34), les récits de la grand-mère et de la narratrice prennent la forme des récits amérindiens. En l'occurrence, la grand-mère et la narratrice deviennent des *shamans* qui racontent les récits de l'origine du monde au nom d'un tout universel en y intégrant les éléments de leurs songes de façon    renouveler la culture déjà en place. La forme mythique du texte est par surcroît confirmée    la fin du roman par l'énoncé dans lequel la narratrice précise qu'elle est allée vivre au bord de la rivière Ouareau pour se   plonger dedans en   claboussant le nombril du monde   et pour pouvoir peut-être un jour écrire   quelques lignes,    propos d'une grand-mère, [d'elle], de la Terre, de la Mère des herbes, d'une baleine qui n'est jamais plus remontée en surface   (p. 241).    la suite de cette dernière information, la lectrice peut décider de procéder    une autre lecture au cours de laquelle son attention serait portée sur la dimension synthétique ou construite des personnages, de façon    voir comment le roman peut prendre une telle forme mythique.

Le cas échéant, le sens de la première lecture accomplie dans le croisement d'une attitude mimétique et d'une attitude thématique est intégré à la présente lecture. Or, chacune des particularités du texte est expliquée en relation avec les thèmes de la libération, du féminin et de l'Indien. La division des chapitres en sept chants devient une particularité qui contribue à donner le statut de shaman ou de conteuse au personnage narrant, les récits amérindiens étant divisés en plusieurs épisodes et ayant une forme chantée. Les expressions «en ce temps-là», «ce matin-là», «voilà les couleurs» qui apparaissent régulièrement dans le récit correspondent alors aux expressions qui accompagnent les gestes des conteurs amérindiens qui désignent les choses en même temps qu'ils en parlent. Les métaphores peuvent, elles, être envisagées comme des figures «par lesquelles le féminin se métamorphose», en ce sens qu'elles établissent un réseau de correspondances entre la femme et la nature, «un espace indiscernable où s'amorcent de nouvelles possibilités créatrices»⁸. Finalement, la fragmentation du texte correspond et à la forme parlée des récits oraux et à ce que Patricia Smart définit comme la «texture féminine»:

Dans l'écriture des femmes, c'est davantage la texture qui domine — la densité de ce qui résiste à la clôture à l'intérieur du signe; les gestes, les rythmes et les silences qui sous-tendent le langage et qui parlent dans les brèches entre les mots. [...] Insaisissable par définition même, en ceci qu'elle est précisément ce qui résiste à la codification, la texture féminine échappe à une lecture critique axée uniquement sur la signification. [...] Il se peut que la «texture» soit la manifestation littéraire de la façon qu'ont toujours eue les femmes de parler entre elles...⁹

La lectrice adopte donc une attitude synthétique au moment où elle examine le fonctionnement du texte. Elle en perçoit alors chacun des aspects en fonction de ses savoirs spécifiques. Sa représentation est tout autant culturelle que la «texture féminine».

L'Indien est ainsi associé à la construction identitaire de la femme depuis les différents niveaux de lecture, puisque chacun de ces niveaux participe, à divers degrés, à la détermination et à

8 Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1989, p. 213-214.

9 Patricia Smart, *op. cit.*, p. 26.

l'intégration de la figure du personnage dans l'ordre symbolique de la lectrice. L'attitude fonctionnelle, qui consiste, comme on l'a vu précédemment,    porter attention aux éléments permettant de reconnaître le personnage depuis son identification    une personne, favorise une représentation qui correspond    la propre conscience de la lectrice. Celle-ci s'identifie donc    un camp ou    l'autre des personnages en fonction de son vécu en même temps qu'elle associe les figures de l'Indien, du féminin et de la folie l'une    l'autre. Quant aux attitudes thématique et synthétique adoptées au moment où la lectrice cherche tantôt    comprendre le sens ou l'  d  e véhiculée par les personnages et tantôt comment est véhiculé ce sens, elles motivent une représentation qui demeure imaginaire, l'information étant organisée selon la perception de la lectrice, qui attribue ensuite un sens    cette organisation en se référant    son savoir, constitué de ses lectures et expériences passées. Dans ce cas, la figure de l'Indien est intégrée dans l'ordre de l'imaginaire comme l'assise d'un discours constitutif d'un imaginaire féminin, pour ensuite être assimilée    une forme de discours, soit    un discours féminin.