

Tout comme elle
L'intime et le non-dit
Tout comme elle
Intimacy and What is not Said
Tout comme elle [igual que ella]
Lo íntimo y lo callado

Nathalie Watteyne

Volume 34, Number 2 (101), Winter 2009

Louise Dupré

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/029468ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/029468ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Watteyne, N. (2009). *Tout comme elle* : l'intime et le non-dit. *Voix et Images*, 34(2), 87–96. <https://doi.org/10.7202/029468ar>

Article abstract

Although Louise Dupré is known primarily as a poet and novelist, her text for the theatre, *Tout comme elle*, staged by Brigitte Haentjens in 2006, was very well received by audiences and critics. Study of the text focuses on the utterance markers that make relations difficult first between a mother and daughter, then between the daughter and her own daughter. In forty-eight scenes from the three characters' ordinary lives, exchanges are heavy with hostile unspoken statements: sideways looks or unfocused looking into the distance, feelings of hatred, unacknowledged anger, contained violence. Analysis of subtle and discreet markers shows ambivalent desires and confusion about identity, manifesting the ascendancy a mother can have on her daughter both through her silence and through the dreams and ambitions she projects on the daughter. When the daughter becomes a mother herself, she goes from admiration and submission—solid education, good motherly care, respectable job—to greater distance from the mother, and she realizes that debt and guilt have become anger and melancholy. The effects on her relationship with her own daughter are devastating. Role exchange and mirroring shed an ironic light on the whole, indicating that in order to end the immemorial pain of both mother and daughter, they must detach, renounce omnipotence and accept solitude. Without resorting in a didactic way to pieties about proper feelings, the play presents itself as a tribute to the particular kind of love that exists between mother and daughter.

TOUT COMME ELLE
L'intime et le non-dit

+ + +

NATHALIE WATTEYNE

Université de Sherbrooke

Le texte *Tout comme elle* a été écrit pour être représenté, dans une mise en scène de Brigitte Haentjens et une création des Sibyllines, en coproduction avec L'Usine C où la pièce a été vue à Montréal du 17 janvier au 11 février 2006¹. Dédiée à son amie Brigitte Haentjens, cette pièce en quatre actes, comportant chacun douze courts tableaux, est suivie d'une conversation entre les deux femmes, datée du 22 août 2005, dans laquelle Louise Dupré risque la confidence suivante : « J'ai l'impression que tout ce que j'ai fait porte sur le rapport mère-fille. [...] *Tout comme elle* a été très difficile pour moi à accepter. Comme si j'étais allée chercher dans ce texte-là les dessous de la relation entre mère et fille. » (TE, 80) En effet, la dynamique du texte tient à sa capacité de rendre les joies et les douleurs de ce lien particulier, à travers des attitudes corporelles et un faisceau de traits psychologiques variés, sans que ne soient escamotées les petites violences de la mère ou de la fille au jour le jour. Louise Dupré donne à voir le fragile partage de l'espace intime entre deux femmes aimantes mais imparfaites, en insufflant au texte une part de non-dit, inhibitions et silences, paroles étouffées et gestes empêchés, indications implicites qui participent au déploiement énonciatif.

Se trouve ainsi suggérée l'identification problématique à l'autre semblable, mère ou fille, par rapport à laquelle il importe de garder la bonne distance, malgré le désir de préserver aussi ce qui fonde le profond attachement mutuel. La fille éprouve un malaise devant le corps vieillissant de celle qui l'a mise au monde, corps autrefois admiré, avec lequel elle ne cesse de se débattre intérieurement, dont elle voudrait se séparer malgré la peur que sa mère disparaisse et la culpabilité de souhaiter renaître autrement qu'à travers son désir et son regard. La transmission de la douleur des femmes, de génération en génération, à reconnaître, puis à affronter pour rétablir la communication et accéder à la féminité, voilà le propos central de la pièce, que nous interrogerons à partir des sous-entendus qui règlent la relation mère-fille, et des

+ + +

¹ La pièce a été jouée par la suite au Théâtre de la Bordée, à Québec, les 15, 16 et 17 mai 2006, dans le cadre du Carrefour international de théâtre de Québec, et au Théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa, du 31 octobre au 4 novembre 2006.

repositionnements du sujet susceptibles d'éclairer l'événement de sens que constitue le texte en tant que tel, indépendamment de sa représentation au théâtre.

DE LA MISE EN SCÈNE AU DISPOSITIF TEXTUEL

Un chœur de cinquante femmes de trois générations², aux corps et aux vêtements distincts, entre en scène avec la sollicitation pressante de la fille à la mère, immémoriale : « Maman ? Maman ! » À tour de rôle, chacune viendra dire autant d'amour que de colère rentrés, autant de regrets que d'agacements, accomplissant de la sorte le difficile travail de distanciation par rapport à la mère, dans un effort de réconciliation avec l'autre et de construction identitaire personnelle. Par le déploiement audacieux des corps et des voix, Haentjens fait ressortir le destin singulier à travers l'expérience plurielle, sans sacrifier pour autant l'individualité au profit de la foule anonyme, comme l'a bien vu Pierre L'Hérault : « Corps et voix uniques et pourtant multiples³ » vont ainsi exécuter un mouvement d'ensemble, par grands ou petits groupes, puis chaque femme se présentera et livrera une tranche du quotidien familial de celle qui a déjà été petite fille et qui est devenue mère à son tour.

Avec l'ample chorégraphie au service du propos sobre et pourtant incisif de Dupré, on comprend que la représentation de *Tout comme elle* ait été un événement théâtral marquant et qu'il ait fait salle comble. Que ce soit à la radio ou à la télévision, dans les revues ou dans les journaux, la critique a été unanimement élogieuse⁴. Catherine Cyr note l'importance accordée aux mouvements et aux voix, par lesquels l'actualisation de la pièce se rapproche « de la danse contemporaine », dans une mise en scène où les « singularités, à leur manière, disent par le corps la nécessité d'individuation inscrite dans les mots, à même le texte » : « chaussures », « ruban » ou « silhouette enceinte⁵ »... Comme l'observe Gilles Marcotte, le fort « courant de vie » qui passe dans *Tout comme elle* n'en fait pas moins un texte littéraire autonome par l'économie des mots et le « jeu à la fois subtil et intense des émotions⁶ » auquel on accède aussi dans l'espace intime de la lecture.

Le titre fait de la filiation maternelle un lien structurant de l'identité au féminin placé sous le signe d'une comparaison allant jusqu'à la similitude parfaite

+ + +

2 Interprétées à Montréal par les comédiennes suivantes : Catherine Allard, Paule Baillargeon, Josée Beaulieu, Catherine Bégin, Annie Berthiaume, Céline Bonnier, Denise Boulanger, Marthe Boulianne, Léa-Marie Cantin, Anne Casabonne, France Castel, Lise Castonguay, Géraldine Charbonneau, Amélie Chérubin-Soulières, Nathalie Claude, Louise de Beaumont, Évelyne de la Chenelière, Catherine de Sève, Maude Desrosiers, Sylvie Ferlatte, Nathalie Gadouas, Nathalie Gascon, Monique Gosselin, Françoise Graton, Myriam Houle, Renée Houle, Émilie Laforest, Martine Laliberté, Marie-France Lambert, Geneviève Langlois, Marie-Claude Langlois, Louise Laparé, Louise Latraverse, Anne LeBeau, Myriam Leblanc, Nicole Leblanc, Dominique Leduc, Nancy Leduc, Valérie LeMaire, Suzanne Lemoine, Marie-Josée Normand, Léni Parker, Linda Rabin, Michelle Rossignol, Isabelle Roy, Catherine Sénart, Janine Sutto, Audrey Talbot, Gisèle Trépanier et Anne-Marie White. 3 Pierre L'Hérault, « Le battement des mots », *Spirale*, n° 209, juillet-août 2006, p. 52. 4 Entre autres distinctions, la pièce a reçu le Prix de la critique 2005-2006, catégorie Montréal, de l'Association québécoise des critiques de théâtre.

5 Catherine Cyr, « Mater Dolorosa », *Jeu*, n° 120, 3^e trimestre 2006, p. 23. 6 Gilles Marcotte, « Vers le sud, pour perdre le nord », *L'Actualité*, 15 septembre 2006, p. 92.

dans la locution « tout comme »... Sobre mais acerbe, le ton qu'on retrouve dans chacun des quarante-huit tableaux participe à l'*ethos* discret qui assure au texte toute son efficacité pour dire les relations d'amour/haine entre mère et fille. À l'instar des écrivains de la mémoire nostalgique et endeuillée qu'elle fréquente — Marcel Proust, Marguerite Duras, Mario Luzi, Paul Celan et Stéphane Mallarmé, Anne Hébert et Saint-Denys Garneau (*TE*, 93-94) —, Louise Dupré interroge le présent familial à partir des empreintes que laissent sur nos vies les blessures du passé. Elle donne une voix forte aux angoisses et à la solitude des êtres, à leur commune mélancolie, qui se communique d'âge en âge « [l]e soir, quand le ciel tombe derrière la fenêtre » (*TE*, 15).

LES ESQUIVES DE LA PAROLE ET L'INHIBITION DES CORPS

Le double pari que tient ce texte écrit à la première personne est de cacher d'abord l'hostilité du « je » par rapport à sa mère, pour réserver à celle-ci la meilleure part du sentiment, et de montrer ensuite la même disposition chez sa fille, lorsque le « je » adopte le point de vue de la mère. Tant dans la position de la fille que de la mère, le sujet féminin souligne la répétition mortifère, les jeux de masques et les esquives de la parole, tout en donnant à voir au lecteur les ravages d'une douleur qui se transmet de génération en génération. Les modes d'inscription de ce sujet dans le discours vont des replis du corps aux paroles empêchées. L'ensemble est présenté sous forme de fragments, de scènes de la vie ordinaire, où la communication est chaque fois contredite par l'exigeant désir de fidélité à soi, et où chacune est finalement ramenée à sa rêverie mélancolique, qui la renvoie à sa solitude, véritable pierre d'assise et d'achoppement du lien mère-fille, et pierre angulaire de la pièce.

Au premier acte, l'incommunicabilité est rendue par des silences qui se prolongent, que les deux femmes cherchent à rompre, chacune à sa façon. Adulte, la fille se retrouve sur le territoire de la mère, l'écoute distraitement raconter « sa vie toute petite » (*TE*, 16), acquiesce de la tête et dit oui. N'osant l'interrompre, encore moins la contredire, elle est dans l'attente tout de même de l'heure du départ, ce que signale son « regard oblique sur [s]a montre » (*TE*, 16). Face aux inhibitions de sa fille, qui n'en trahissent pas moins un retrait de sa part, la mère ne sait trop non plus comment meubler la conversation, l'occupant par le babil ou l'étalage des signes de son quotidien : « Elle parle, elle parle, les achats au supermarché, les maladies des voisines, les mortalités. Et moi, je hoche la tête, j'essaie de m'intéresser à ce qui ne m'intéresse pas. » (*TE*, 24)

L'ennui de la fille adulte contraste avec l'adoration qu'elle portait à sa mère, quand elle était petite, ce que nous montrent, en alternance, des tableaux intercalés dans les deux premiers actes. Aussi la parole et les gestes retenus de l'adulte, qui a réussi dans la vie, obéissant en cela à l'injonction maternelle, apparaissent-ils bientôt comme des stratégies visant à maintenir l'image idéalisée de sa mère, qui a sacrifié sa vie de femme à sa famille, n'a pas eu la chance de connaître une ascension sociale comparable à celle de sa fille. Se montrant digne des attentes de sa mère, celle-ci s'y est conformée très jeune, ce que rendent les voix empruntées à la bonne fille et à la

mère d'autrefois, à travers le discours indirect libre : « Elle a dit : *Tu seras instruite, toi.* Et je suis ici, moi, en attendant d'être grande, j'apprends le latin, les bonnes manières, la façon de me conduire avec les garçons. Je me prépare à vivre dans les beaux quartiers. » (TE, 17) Cette soumission apparente au désir de la mère est relayée dans le texte par une série de mouvements brusques, chargés de rendre de part et d'autre l'agacement et l'impuissance, voire la passivité, trahissant tantôt la colère ou l'ennui, tantôt la douleur. Babils et silences disent l'oubli de soi au quotidien, font écran à la réminiscence, plus ancienne, qui contient sa part d'ombre, révélée au deuxième acte :

L'enfant, on ne le choisit pas. On pousse, on pousse, on crie, on se déchire le ventre à pousser, on pousse jusqu'à ce qu'on voie apparaître un petit crâne rose, et on se demande si un amour viendra. L'amour n'est pas venu. Ce n'est pas sa faute. Mais ce n'est pas non plus ma faute à moi. (TE, 32)

Cette blessure initiale, à laquelle renvoie le fantasme des bras qui s'ouvrent et se referment sur cette mère qu'on n'embrasse plus que du bout des lèvres, tient à la fois au désarroi d'une femme qui a accouché et est devenue mère pour la première fois et à la douleur de la séparation vécue par la fille comme un abandon. Abandon que celle-ci tente tant bien que mal de réparer des années plus tard par le désir inversé de ne pas laisser sa mère seule et aux prises avec le vieillissement. Quand surviennent les images, violentes et anciennes, du « silence terrifié dans les yeux de [s]a mère » (TE, 40), de son « regard à la chaux qui [la] tue, chaque fois » (TE, 42), le sujet ne voit pas comment elle pourrait « tracer les cinq lettres du mot *haine* » (TE, 31). Elle mobilise en ce sens une scénographie⁷ complexe pour voiler-dévoiler l'affection ardemment désirée, qui n'aura pas lieu, n'est plus attendue maintenant qu'elles sont adultes toutes les deux : « Moi, à jamais séparée de la haine, à jamais séparée d'elle, ma mère, à jamais séparée. » (TE, 41). Car le fait de cacher l'ennui et le désintéret, pour faire plaisir, d'une part, et préserver son ascendant et sa dignité par de petites mesquineries d'autre part, ne révèle-t-il pas aussi combien profondément ancrées sont l'émotion positive ancienne et la souffrance de la séparation chez l'une comme chez l'autre ? Désormais limité aux tête-à-tête autour d'un thé que la mère boit rituellement « jusqu'au ventre vide de la théière vide » (TE, 73), aux conversations téléphoniques et aux marches dans le parc qui ravivent la douleur et la solitude de chacune, l'espace intime comporte son lot de paroles avortées. Mais cette intimité, avec l'inimité, n'en est pas moins le théâtre où des pensées s'expriment avec force, pour le bénéfice des lecteurs et de la progression dramatique de la pièce.

Parallèlement à la série de violences contenues, qui se trouvent inscrites dans la roideur des corps et leur face à face silencieux, s'expriment une tendresse et un

+ + +

7 Ni « message » ni « procédé », la scénographie tient à la construction du texte, légitime l'énoncé à travers des indices variés : « [...] c'est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même. » Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », p. 192.

dévouement sincères entre la mère et sa fille. L'une et l'autre cherchent à juguler leur colère et leur révolte, évitant soigneusement de diriger leurs hostilités vers le corps de l'autre ou vers le leur :

Il suffirait d'un mauvais sommeil ou d'un regard posé d'une manière un peu trop oblique, et qui tout à coup se met à virer, vire jusqu'à la cruauté. Nous nous serons acharnées toute notre vie à éviter l'événement. Toute notre vie à passer à côté de cette colère plus grande que nous. (TE, 35)

Au temps où elle admirait inconditionnellement son premier modèle, sa toute-puissante mère, la fille n'était pas sûre d'elle, d'où la peur et le désir d'emprise ultérieurs — n'a-t-elle pas répondu au très parfait désir de la mère de voir sa fille réussir par une non moins parfaite maîtrise ? Autant de retenues de sa part qui se répercutent, à l'âge adulte, dans des silences lourds de reproches, des regards indirects et des marques d'affection inhibées et qui ravivent sans cesse le désir de s'en aller, de mettre fin, au moins temporairement, à l'ambivalence des désirs. Autant de signes du déficit identitaire avec lesquels il faudrait composer pour rapatrier son désir et s'affranchir de la haine continuellement projetée sur l'autre : « Ou alors il faudrait que moi, sa fille mal-aimée, je me décide à ouvrir les yeux bien grands sur sa haine, à la lui renvoyer comme une lettre qui ne m'est pas destinée. Mais je ne bouge pas, je ne bouge pas. » (TE, 39)

Quand une partie de son être fuit de telle sorte la mère, revient le sentiment de ne pas en faire assez pour elle. Entre autres indices de cela, il y a les questionnements qu'inspire la rêverie mystérieuse de l'être qui se dérobe, qu'on connaît seulement en tant que mère et dont on voudrait cerner la féminité, pour la sauver, elle, et mettre fin à son inquiétude à soi : « D'aussi loin que ma mémoire, j'ai vu le silence terrifié dans les yeux de ma mère [...] et ma propre terreur à moi, peut-être, je ne me souviens plus. » (TE, 40)

Les souvenirs redoutables de naguère, qui se superposent aux images du présent, ont pour fonction de nous faire passer de l'intemporalité nostalgique de l'enfance, où la figure de la mère paraissait sans défaut, aux impressions de l'âge adulte, où sa vulnérabilité est rendue manifeste. Autrefois désirante et désirée, à la « peau lisse » et aux « bras dorés » sans rides, elle savait rendre heureux le rituel du bain à la tombée du jour, de même que la symbiose mère-fille au moment du coucher :

Mais je résiste au sommeil, je me blottis dans sa moiteur, j'essaie de garder les yeux ouverts, jusqu'à ce que la nuit soit pleine de lampes et de génies, jusqu'à la magie des rêves, qui protègent mon amour pour cette femme, ma mère, dont aucun prince, je le jure, n'arrivera jamais à me séparer. (TE, 19)

Le désir de fusion avec la mère parfaitement sublime de l'enfance contraste ainsi, dans les deux premiers actes de la pièce, avec les tableaux qui donnent à voir une vieille dame « tassée sur elle-même, grise, grise comme une grisaille de novembre » (TE, 16), au « corps froissé », aux « mains gercées » qui agrippent la tasse de

thé, aux « vieux doigts » encore capables de coudre des vêtements, à la voix qui n'en finit plus de babiller au téléphone et de balancer de « petites méchancetés » à sa fille, n'ayant d'autre place dans un univers dont elle se sait intuitivement exclue : « Cette vie que ma mère ne connaît pas. » (TE, 16) Poignantes, ces scènes rendent toute la culpabilité d'une enfant docile qui, à force d'abnégations, s'est hissée socialement pour être à la hauteur des attentes de sa mère. Mais comme l'ont bien vu Alice Miller et à sa suite Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich⁸, ce don de l'enfant repose sur un paradoxe : en réussissant dans la vie, la fille remplace celle qu'autrefois elle a idéalisée, laquelle se retrouve maintenant « seule, devant le sapin artificiel, dans son salon usé » (TE, 22). Piégée par ce miroir aux alouettes, la fille porte le masque de la perfection pour préserver l'image idéale de la mère : « L'amour ne se force pas. Il aurait mieux valu être moins parfaite que sa mère, mais quand on l'a compris, c'était déjà trop tard. [...] On aura consacré sa vie à sauver l'image de sa mère. À ne pas se mirer dans l'idée de l'échec. » (TE, 33) De l'admiration inconditionnelle pour son ancien modèle, on passe sans plus de transition à l'évocation du corps maternel vieillissant et désœuvré. En contrepoint de la toute-puissance de naguère, la représentation de la mère faible et inférieure se présente comme un passage obligé pour s'affranchir de son autorité et accéder à la maturité. Les sensations de plaisir et de bonheur sont remplacées par des perceptions négatives et des images honteuses, qui donnent lieu à une envahissante solitude à l'âge adulte : si l'attachement à la mère perdure, la sensualité d'antan est perdue, barrée, frappée d'interdit⁹.

Reste une étreinte, qu'espère encore secrètement la fille, mais qui ne se vivra désormais que sous la forme du désir déçu, que marque l'emploi du futur antérieur : « Entre nous, il n'y aura pas eu de grands débordements. » (TE, 21) La séparation avec la mère est rendue autrement dans le texte par l'image fantasmatique et déchirante de sa mort¹⁰ : « L'idée de ma mère morte surgit devant moi comme un couteau. » (TE, 25) C'est avec l'impression qu'a la fille de ne pas l'avoir connue assez en tant que femme que la mère reste secrète, mais le caractère énigmatique de la relation n'en tient pas moins à la position évanescence de la fille qui retient sa mère en songe, reste liée à elle à la vie et à la mort : « Elles meurent comme elles ont vécu, les mères. Et à côté d'elles, des filles en silence, qui leur tiennent la main. » (TE, 26)

Si éclairante soit-elle pour la compréhension du texte, la configuration familiale semble un terrain miné : le père n'apparaît que comme une ombre et les deux sœurs sont présentées comme des rivales qui se disputent l'amour de la mère. Ce sera dans la relation duelle, et par la création seulement, que le « je » pourra espérer

+ + +

8 Voir Alice Miller, *Le drame de l'enfant doué. À la recherche du vrai Soi*, traduit de l'allemand par Bertrand Denzler, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le fil rouge », 1983, 132 p. Voir aussi Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 31-57. 9 Dans l'entretien avec Brigitte Haentjens, Louise Dupré suggère que la mélancolie émane de ce désir de fusion : « Je crois que les femmes sont dépositaires d'une douleur féminine et qu'elle vient peut-être d'un sentiment de fusion avec leur mère. On est dans le miroir beaucoup plus que les hommes : on sort du corps de cette femme-là. » (TE, 89)

10 L'image de la mère morte est récurrente dans la littérature québécoise récente au féminin. Je pense notamment au roman *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis, paru chez Leméac en 2005, dont tout le déroulement est inspiré par la mort fantasmatique de la mère qui conditionne la configuration de l'identité narrative de la fille.

mobiliser un peu d'énergie ancienne et faire communiquer le passé et le présent. Elle jouera, elle fera semblant comme avant, au temps où elle était au collège et où sa mère, plus pauvre que les autres mères dans la salle, inspirait tout de même une grande fierté à sa fille en venant la « voir jouer [...] de petites pièces » (*TE*, 16). Pièces oubliées. Mais ce n'est pas par hasard que *Tout comme elle* prend la forme d'un jeu, d'une série de petites pièces, avec la mise en abyme des différents moments de la relation mère-fille, qu'il s'agit de préserver de l'oubli. La création s'avérera de la sorte un lieu de retrouvailles et peut-être de reconnaissance mutuelle : telle la mère qui confectionne ses robes, la fille est une créatrice. En effet, c'est en prêtant son corps et sa voix à la mère comme à l'enfant que le sujet sublimera par leur mise en scène ses affects douloureux ¹¹.

SOLITUDES, SOLLICITUDES

Larvés, sous-entendus, certains mots et gestes n'en forment pas moins tout un contenu implicite par lequel les subjectivités vont se faire autrement parlantes. On peut avancer que la série de fragments, dans les deux premiers actes, joue le rôle d'un dialogue, non pas de sourdes, mais décalé, entravé par le non-dit qui mine la relation tant dans ses aspects positifs que négatifs. La douleur reçue en héritage, tant immémorial qu'individuel, qui est reconduite de mère en fille, atteste que le désir de l'identique est une aporie. Elle appelle inéluctablement à la différenciation, moins par le rejet qui éconduit l'autre semblable ou un déchaînement de haine, que par l'émergence d'une parole conciliante, qui rapproche les êtres sans les confondre, les sépare sans les amputer d'une partie d'eux-mêmes. La reconnaissance des limites de l'autre passe par le constat de ses propres manquements et de son impuissance. Confrontation avec l'autre et transformation de soi appellent alors une « épreuve réciproque » et un « ajustement progressif », comme l'a bien vu Éric Landowski : « Réflexivité et transivité correspondent ainsi, pour le sujet, à deux programmes possibles qui impliquent, vis-à-vis d'autrui, des régimes de rapport foncièrement distincts, et entre lesquels il faut apparemment choisir ¹². »

La subtilité de cette écriture réside en ceci qu'elle arrive à montrer que les blessures de la fille, sur laquelle la mère a projeté ses désirs et son amertume, en plus de vouloir lui offrir ce qu'elle n'a pas eu, fluctuent avec le temps. Fatalement, la fille restera enfermée dans l'espace à géométrie variable du désir de la mère, cherchant

+ + +

11 Par la double inscription de la voix de la mère et de la fille dans le texte, comme dans le choix qui est fait de présenter le passé et le présent, jeunesse et vieillesse, Louise Dupré se situe dans la tradition inaugurée par Gabrielle Roy qui « [...] met en scène le drame de la séparation d'avec la mère, la nécessité de rompre un lien qui pourtant fortifie et nourrit. Elle dit aussi le besoin déchirant de retour et de réparation qui habite celle qui a en effet réussi à vivre autrement que sa mère. » Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 119. 12 Dans le régime de la présence, l'autre n'est pas un « reflet ». L'expérience de l'altérité rend possible au contraire la rencontre par laquelle le « je » éprouve sa « singularité » au contact de la « présence sensible, à la fois étrange et familière » incarnée par le « tu ». Éric Landowski, « Saveur de l'autre », *Texte*, n^{os} 23-24, 1998, p. 12 et 14.

en vain à y délimiter son propre territoire. Pas étonnant dès lors qu'elle perçoive sa mère comme une menace et ressente le besoin de la tenir loin de ses propres projets de vie. À cet égard, Hugues Corriveau a raison de voir *Tout comme elle* comme « un texte sur le temps, sur les métamorphoses du corps », qui ne se contente pas de reproduire la logique de l'identique et du différent, mais qui configure l'ambivalence de l'amour et de la haine avec sensibilité et intelligence, et parvient à déceler l'assise sur laquelle se fonde la richesse de la relation à « l'aimée absolue, la première, l'irremplaçable ¹³ ».

Que s'échangent les rôles, et que la fille devienne mère, le sujet n'aura de cesse de s'interroger sur la relation mère-fille. L'acte trois replace la maternité au cœur du propos en l'inversant : la fille, maintenant, est enceinte et accouche, avec « [s] on visage de suppliciée » (TE, 48), d'une fille là où « on » aurait espéré un garçon. Ironie du sort, le sujet comparera son désarroi à celui de sa mère. Les soins répétitifs à prodiguer au nourrisson, qui grandira vite et ne manquera pas de faire entendre ses récriminations, seront perçus comme un « don » fait à la mère, comme « une dette acquittée » (TE, 50) : le bébé comme offrande à la mère, plutôt qu'au conjoint ! Intrigant dénouement qui n'en est pas un, car on ne se dégage pas aussi facilement de la « violence inentamée » (TE, 50) de ce lien... La mère devenant grand-mère et la fille, mère à son tour, l'usage du pronom indéfini « on », tout au long de l'acte trois, marque l'indistinction identitaire entre ces femmes, de même que la « lignée immémoriale de mères » (TE, 47) que le sujet rejoint ainsi. Par conséquent sera ravivée la douleur ancienne et seront réitérées les récriminations muettes de la fille : « On devrait subir ses accusations tacites, sa colère, et sa haine, semblable à celle qu'on avait éprouvée pour sa propre mère » (TE, 49), et reviendront les reproches « à peine voilés » de la mère, qui reconduisent à la « forteresse de silence » (TE, 51). Ayant peur de se laisser dévorer par la culpabilité et la colère, la jeune mère n'a d'autre choix que de vouloir échapper à sa condition malheureuse, perçue comme une malédiction : « Mettre des ruisseaux, des rivières, des fleuves, des océans, tout le sel des océans entre sa propre fille et sa mère. » (TE, 54) Pour ne pas « retenir », ni « soumettre » ni « étouffer » (TE, 54-55) sa fille, le sujet doit puiser dans les ressources de l'amour maladroit, sans savoir ce qu'elle trouvera en chemin, hormis peut-être, en sa fragilité, « le courage de la vérité » (TE, 57). C'est sans regret qu'elle quitte donc sa mère, dans l'espoir d'atteindre, avec sa fille, dans une autre ville, une transformation durable de leur lien, de même qu'un accès plus libre à la féminité : « Après, après, nous serons deux femmes sorties ensemble de la nuit du temps. Deux femmes avec des visages, et des rires, et des robes de couleurs chatoyantes. » (TE, 58) C'est sur une telle note d'espoir que se termine le troisième acte : on est passé du « on » indistinct au « nous » plus inclusif, de la répétition mortifère d'un passé immémorial à la promesse d'un avenir moins sombre.

Le quatrième acte s'ouvre néanmoins sous l'œil blasé et réprobateur de la fille du sujet, « fille-miroir », devenue femme, mais qui s'efforce elle aussi de contenir, toujours en silence, son ennui, sa colère et sa haine. Répétant à l'envi les gestes

+ + +

13 Hugues Corriveau, « Tout comme le corps parle », *Lettres québécoises*, n° 122, été 2006, p. 35.

maternels, comme celui de boire du thé « assise bien droite sur [s]a chaise » (TE, 63), le sujet comprend tout à coup que sa fille a faites siennes les absences imputées à sa mère. Le lecteur, bouleversé, comprend en même temps qu'elle, que la mélancolie et le mutisme décriés chez la mère émanaient tout aussi bien de la fille, qui n'en avait pas conscience alors. Comme elle autrefois, sa fille est dans la lune, « clouée à son silence [...] qui se confond avec les ombres du soir tombé » (TE, 64), et la fumée de sa cigarette envahit de ses volutes l'espace intime de sa mère. Comme sa mère et sa grand-mère avant elle, la fille s'absente silencieusement, prisonnière de son vide et de sa douleur : « Elle fume, le regard perdu, sans me voir, moi, qui l'observe à la dérobee, comme ma mère m'observait, moi aussi, le soir, en buvant son thé. » (TE, 64) Le même mal se transmettrait-il donc de génération en génération ?

Le jeu des miroirs permet au sujet de comprendre que la juste distance à prendre avec sa mère se mesure moins en termes de kilomètres qu'elle ne se conquiert sous forme d'affranchissement. Elle comprend aussi que sa fille désire vivre pour elle-même. Et le dévouement ancien de la fille pour la mère s'estompera au profit du regard lucide que le sujet en position de mère portera sur la volonté légitime d'émancipation de sa fille, laquelle exprime à son tour un désir farouche d'indépendance. On a beau répéter certains gestes de la mère, tel celui de vider rituellement le « ventre » métaphorique de la théière devant sa fille impassible, ou celui de faire comme si on ne voyait pas que l'enfant s'efforce « de ne pas nous ressembler » (TE, 68), on ne sait pas apaiser le tourment de son enfant, ni s'élancer ou lui ouvrir les bras. Avec le soir reviennent la mélancolie et l'impuissance de la mère à répondre à la plainte sourde de la fille : « Cette cruauté, cette morte vivante dans ma poitrine, est-ce moi ? Ou ma mère ? Ou ma fille ? » (TE, 69) La question restera sans réponse dans la mesure où les attentes sont impossibles à combler de part et d'autre. Mais le don de la mère, cette fois, est de ne point s'y dérober : « On se revoit dans les yeux de sa fille, on réentend sa propre question adressée à une mère sans réponse : *Ma douleur, que fais-tu de ma douleur ?* » (TE, 72) Le désir d'être entendue et reconnue par la mère, de même que la demande de distanciation à laquelle il faut pourtant répondre quelque chose, ramène en écho la peine archaïque de la première séparation. Aussi va-t-elle apprendre à sa fille à prendre ses distances autrement que par un mouvement brusque de colère ou de haine larvée, en lui montrant sa propre vulnérabilité et, en cela, leur ressemblance, à la faveur d'un échange pudique à la toute fin de la pièce, soit dans les tableaux onze et douze du quatrième acte :

Alors je desserre les lèvres, j'ouvre la bouche, je m'entends articuler, dans l'écho de ma voix, *Je resterai toujours sans réponse face à la douleur*, les yeux fixes comme lorsqu'on fixe une femme qui n'est pas sa fille, une femme arrachée au ravage de la mort. (TE, 73)

Telle serait donc la nature du secret, échangé sans être dévoilé : nous sommes sans recours face à ce que nous transmettons pourtant. Mais le don des larmes, versées à son insu, don que sa propre mère n'a pu lui faire, pourra libérer les deux femmes, sinon de la « douleur indestructible des mères et des filles » (TE, 74), à tout le moins de l'attente d'une réponse maternelle qui ne peut venir.

La rencontre avec l'autre semblable est ainsi suggérée par la reconnaissance de l'impuissance du sujet : voilà en quoi consiste le don d'une mère à sa fille, seul susceptible de mettre fin au cycle de la violence exercée de génération en génération. En adoptant toutes deux la position de la « fille anonyme qui apprend à se dresser contre la mort » (TE, 74), mère et fille retrouveront leur connivence. Et en acceptant comme sa fille de faire face à sa solitude, la mère avancera « pas à pas, vivante, vivante de [s]a seule vie, comme dans un amour désormais libre de toute éternité » (TE, 74).

Par un tel bouclage textuel¹⁴, Louise Dupré prête sa voix à la mère aussi bien qu'à la fille, adopte les points de vue contrastés et pourtant semblables des deux. Par là, elle nous montre que le rapprochement entre mère et fille ne se fait pas tant par la soumission ou l'intériorisation de l'impératif maternel que par la parole, laquelle sépare mais atteste d'un lien de réciprocité. Cessant de se confondre et de projeter sur l'autre son propre déficit identitaire, toutes deux disposent de l'espace nécessaire pour affronter douleur et solitude et retrouver leur chemin. Le refus de prendre en charge la souffrance de l'autre assure, dès lors qu'il est signifié, le détachement sans heurt ni culpabilisation, qui seul peut tracer la voie à l'évolution d'une bonne relation mère-fille.

Si, dans les premiers tableaux du texte, les paroles échangées ont montré le caractère dissymétrique de la relation, l'une bavardant pour remplir les silences de l'autre, c'est paradoxalement le refus de prendre en charge la souffrance et le vide de son vis-à-vis qui, à la fin, va libérer la fille et la mère du poids de leur commune douleur secrète. En se gardant de faire effraction dans la psyché de sa fille, en maintenant par rapport à elle une juste distance, la mère atteindra la sollicitude pour sa fille devenue adulte, sollicitude qui peut mettre un terme à la culpabilisation, à la dette comme au désir d'une réparation sans fin. Le don est grand qui est fait de Louise Dupré à la mère, à la fille, à toutes femmes, dans ce dialogue qui dénoue avec beaucoup de maturité la parole empêchée.

+ + +

14 Dispositif qui, selon Maingueneau, « anime tout projet créatif. Pour le fantasme le créateur doit être le fils de son propre enfant, être engendré par son propre texte. Circularité qui brouille les niveaux de la génération. » (*Pragmatique pour le discours littéraire. L'énonciation littéraire II*, Paris, Nathan, coll. « Lettres supérieures », 2001, p. 166.)