
Analyse de l'oubli dans *Oublier* de Marie Laberge

Mylène Tremblay, étudiante à la maîtrise
Département des littératures
Université Laval

La mémoire, ou l'opération de codage, stockage et repêchage d'information, comporte un exercice de sélection de données, un certain oubli (Rathus, 1991 : 198). Mais loin de nous l'idée de réduire le rôle primordial de la mémoire au détriment de l'oubli et de la faculté de penser. Sans mémoire, il n'y a aucun savoir, aucun passé. De la mémoire dépend toute la structuration de l'individu, son identité et son rapport au monde. Marcher, manger et parler exigent une mémoire. Les psychologues soulignent le caractère subjectif de la mémoire comme processus de reconstruction du passé et son aspect fluctuant, sa mouvance. Pour illustrer cette caractéristique fondamentale de même que le rôle vital de la mémoire, il suffit de se rappeler la régression que subissent les personnes atteintes d'alzheimer, une régression qui atteint parfois la complète dépendance. De même en est-il pour certains amnésiques...

Les oublis, total ou partiel, que sont l'alzheimer et l'amnésie aident à prendre conscience du rôle crucial de la mémoire dans la vie de tous les jours. Ces maladies de la mémoire ne sont pas ici utilisées arbitrairement. Deux personnages en souffrent dans la pièce *Oublier* de Marie Laberge. Présentée en 1987, cette œuvre met en scène quatre personnages féminins, quatre sœurs qui « cherchent à oublier »¹ pour reprendre les propres mots de l'auteur. Une volonté

1. Laberge, 1987 : plat verso. Pour ne pas alourdir notre texte, nous nous contenterons à l'avenir d'un numéro de page entre parenthèses chaque fois que nous citerons un extrait d'*Oublier*.

d'oublier suppose donc un contrôle de l'information retenue dans la mémoire, une sélection. Mais comment peut-on oublier tout en ayant conscience de le faire ? N'est-ce pas une simulation : le mot oublier ne signifie-t-il pas en effet ne plus savoir quelque chose, être incapable de se le remémorer ? Pourtant, l'impossibilité de retrouver une information n'implique pas qu'elle soit disparue de la mémoire : ceci se rencontre, par exemple, dans le phénomène du « bout de la langue » où il y a certitude de savoir, sans la capacité de se souvenir exactement.

Ces phénomènes anodins, ces « actes manqués », pour reprendre l'expression de Sigmund Freud, ont fait couler beaucoup d'encre, de même que tout le processus de mémorisation en général. Selon le célèbre psychanalyste viennois, il existe un inconscient, une zone inconnue de notre conscient, une zone d'informations oubliées (entre autres), qui agissent à notre insu et qui font retour quelquefois dans notre conscient d'une manière déguisée.

Certains concepts psychanalytiques nous aideront à étudier le thème de l'oubli dans *Oublier* de Marie Laberge. Cette approche paraît d'autant plus valable que Marie Laberge (1980 : 8), ayant fait des études de psychiatrie, pose elle-même un lien entre la littérature et la psychanalyse :

Évidemment par l'art on essaie d'ouvrir toutes les forces, les moments mystérieux de l'être humain, c'est-à-dire que c'est le mystère. Par l'art on découvre tous les archétypes qui sont inscrits. C'est comme finalement une psychanalyse qu'on s'impose.

Ainsi, nous explorerons plus particulièrement les causes de l'oubli et de la volonté d'oublier qui ont partie liée avec l'enfance, la nature protectrice de l'oubli devant la souffrance et les échecs et, aussi, les vertus de l'oubli lorsqu'il est un acte conscient de libération du passé.

LE POIDS DE L'ENFANCE

Oublier, comme le suggère le titre, est une pièce sur la volonté d'effacer le passé, un passé lourd et triste. *Oublier*, comme la plupart des pièces de Marie Laberge (Lavoie, 1989 : 120), traite des relations

parents-enfants et, plus particulièrement, des rapports mère-fille. En effet, une mère se meurt d'alzheimer et ses quatre filles, réunies pour l'occasion, parlent toutes de leurs sentiments, ambivalents, envers cette mère ingrate. L'auteure présente sa pièce dans ces mots :

Quatre sœurs éloignées pour des raisons différentes mais qui, toutes, cherchent à oublier.

Quatre cris, quatre enfants, tenus silencieux depuis des années afin de permettre à l'adulte de survivre.

Mais quand la mère meurt, certaines questions deviennent incontournables (plat verso).

Les « quatre enfants tenus silencieux » retrouvent la parole lors d'une seule soirée, orageuse, alors même que la tempête fait rage à l'extérieur.

Il y a une souffrance indéniable chez les quatre filles de Juliette. Marie Laberge présente une figure maternelle dominante, répressive, méprisant le personnage du père, usant presque d'un narcissisme tout-puissant puisqu'elle répète la première lettre de son nom, Juliette, dans le nom de ses trois filles aînées, Jacqueline, Judith et Joanne, comme le remarque elle-même Joanne : « Not'mère, a l'aimait ça son nom. A s'voyait partout » (p. 55). Jacqueline, la fille aînée, présentée comme « incapable de faire face à la maladie de sa mère » et « [niant] l'évidence » (p. 12), est la seule fille qui idéalise sa mère ; pourtant, elle ne peut s'empêcher de lui reconnaître certains défauts :

Elle qui était si forte, elle qui décidait toute, est toute mêlée, a m'chicane tout l'temps, a me r'proche plein d'affaires que j'ai même pas faites [...] Pis j'te dis que quand a s'fâche, c'est aussi épouvantable que quand j'tais p'tite. [...] Tu sais comment qu'est orgueilleuse ? Ben a s'enferme din toilettes pis a reste là tout l'temps à flusher d'temps en temps, quand ça y passe par la tête qu'a l'a p'tête faite (p. 23).

Le bruit de la toilette est le seul signe de la présence de la mère qu'on ne voit pas dans la pièce.

Gabrielle Pascal (1989 : 131-145), dans un article intitulé, « *Oublier* : le procès sans merci d'un abandon sans pitié », et le titre en dit long sur son interprétation, considère l'alzheimer comme la métaphore de l'indifférence de la mère à l'égard de ses filles.

La mémoire d'une carence affective maternelle et paternelle est lourde et déchirante dans *Oublier*, trop douloureuse pour que le personnage de Micheline, la quatrième fille, veuille s'en rappeler. Incapable d'évoquer un souvenir d'avant sa huitième année, souffrant donc déjà d'une amnésie, la dernière enfant de Juliette est la proie, au début de la pièce, d'une autre amnésie, plus grave celle-là, une amnésie rétrograde partielle élective ou affective (Sillamy, 1980 : 62) qui lui enlève tout souvenir émotif. Comme on l'apprend plus tard, l'amnésie fait suite à un mystérieux accident qui a été provoqué à la fois par l'horrible aveu de la mère à sa propre fille du désir jadis éprouvé de se faire avorter et par la haine meurtrière ressentie alors par Micheline envers la figure maternelle.

Les lieux de la « maison maternelle » sont à l'image de l'enfance des quatre femmes ou, du moins, à l'image des souvenirs qu'elles en ont gardés ; Micheline et Joanne disent deux fois qu'on y étouffe (p. 90 et 137) et ce trait fait partie du décor même, imaginé par Marie Laberge : « [on] doit surtout sentir qu'il fait étouffant dans ce lieu et que, dehors, il fait tempête » (p. 13). D'une façon irrémédiable, il pèse sur les filles de Juliette Tessier l'inguérissable blessure de l'enfant mal-aimée et abandonnée. Le délaissement maternel et l'absence paternelle prédisposent au pessimisme, ce qui fera dire à Joanne, à propos de Judith : « [est] comme nous autres, c'pas l'espoir qui la fait avancer » (p. 34). Pleines d'amertume, hargneuses, Judith et Joanne sont d'ailleurs les plus ironiques lorsqu'elles évoquent leurs liens familiaux : elles parlent de « quatre tartes » (p. 56), « belle gang » (p. 106), « crise de filles à Juliette » (p. 119). C'est Joanne qui détient les formules les plus troublantes : « Ben voyons : une bonne nouvelle de temps en temps, ça arrive din pires familles ! [...] J'trouve qu'on a l'tour des party d'famille qui swingent. Une sorte de prédisposition au plaisir... » (p. 107-108).

Ces thèmes de l'enfance, de l'oubli, de la souffrance, de la mère, de l'amour, de la parole ont été abondamment évoqués par Freud pour traiter certains désordres mentaux. Dans son *Introduction à la psychanalyse*, Sigmund Freud (1961 : 264) résume le traitement psychanalytique dans cette formule : « transformer tout l'inconscient pathogénique en conscient » ou « combler toutes les lacunes de mémoire des malades, supprimer leurs amnésies ». La psychanalyse

opère donc un travail de remémoration. Mais qu'est-ce que le sujet se remémore exactement ? Pourquoi cette remémoration est-elle vitale pour certains individus et aléatoire pour d'autres ? Tout dépend de l'intensité d'une souffrance... Freud pose comme principe de la vie psychique normale et saine qu'elle cherche le plaisir et évite le déplaisir. Cette règle est plus complexe qu'on pourrait le penser, car ce qui semble un déplaisir pour notre morale est parfois un plaisir pour nos pulsions libidinales. Il y a souvent des conflits psychiques qui poussent des pensées ou des désirs dérangeants hors du champ de notre conscience vers ce qui est l'objet de la psychanalyse, l'inconscient. Ce processus, désigné par le terme de refoulement, fait partie des mécanismes de défenses normaux de l'individu et provoque donc l'oubli. Mais il peut y avoir excès de refoulement et l'oubli devient alors en quelque sorte pathologique.

Le refoulement des pulsions est une opération qui s'effectue dans toute la vie de l'individu. Mais en quoi le refoulement passé est-il si important ? Que nous apprend la remémoration psychanalytique, la levée des refoulements, sur l'importance du passé dans la vie de l'individu ? D'après la théorie freudienne, le premier refoulement, ou refoulement originaire, qui joue comme un pôle d'attraction pour les refoulements subséquents, porte sur des représentations mentales élaborées lors de l'enfance. Les événements de l'enfance ont donc une grande importance, mais il faut différencier le passé réel, perdu à jamais, même pour l'historien, et le passé reconstruit par l'individu sous le mode de représentations psychiques. On ne refoule pas un événement, mais plutôt la représentation troublante des pulsions qui lui sont liées... Le père de la psychanalyse oppose ainsi la réalité matérielle des événements vécus à la réalité psychique des fantasmes en précisant, par exemple, que chez les névrosés, « c'est la réalité psychique qui joue le rôle dominant » (Freud, 1961 : 347).

La reconstruction d'un passé réel ou fantasmé, d'une réalité matérielle ou psychique, est déterminante même chez les non-névrosés. Faut-il rappeler que les trois grandes structures psychiques en psychanalyse (la névrose, la psychose et la perversion) dépendent de la traversée ou non du complexe d'Œdipe situé, par Françoise Dolto, entre 4 et 6 ans ? Mélanie Klein affirme même que le

complexe d'Œdipe commence vers la moitié de la première année de l'enfant (dans Joly, 1993 : 117). De plus, le passé de la petite enfance acquiert une importance primordiale en raison des liens de dépendance absolue que l'enfant entretient avec ses parents. Raymond Joly (p. 116) présente le rapport du patient avec son passé : « [la psychanalyse] sait que la personne est un être historique, un devenir à partir d'un devenu. [...] Si l'analyste engage le patient à revenir sur son passé, c'est parce qu'il n'y a pas d'espoir de vérité présente pour qui n'est pas capable de se raconter correctement son histoire ».

L'OUBLI COMME MÉCANISME DE DÉFENSE

En présentant d'abord la cause de la souffrance des quatre sœurs, ce manque d'amour, qui est aussi la cause d'une volonté d'oublier et d'un oubli réel, nous avons procédé à la fois d'une manière anachronique et chronologique. En effet, nous n'avons pas respecté l'ordre de présentation de la pièce qui finit par le dévoilement de l'indifférence de la mère ; nous avons suivi l'ordre hypothétique de la constitution du sujet, de sa mémoire, de ses oublis. Devant la souffrance née du manque affectif maternel, l'enfant a toutes les chances de ressentir une ambivalence sans nuance entre l'amour et la haine, un désir violent de se faire aimer et une envie tout aussi forte de détruire l'objet d'amour. Toutes ces pulsions sont présentes dans le visage à quatre faces de la fille, mais certaines semblent oubliées, refoulées. Le refoulement et sa conséquence l'oubli constituent un des premiers mécanismes de défense de l'individu vis-à-vis de la souffrance. L'acte d'oublier suppose une volonté consciente ou inconsciente de retrancher de la mémoire vive à la mémoire morte, ou du conscient à l'inconscient, l'information perturbatrice, source de souffrance. « Faut-il que la mémoire s'arrange pour nous épargner le pire. Faut-il qu'il y ait de la souffrance là-dessous pour toi, ma chère enfant », dit un personnage de Laberge (1992 : 182) dans *Quelques adieux* à propos de l'oubli d'un fait douloureux.

Malgré ses vertus curatives, l'oubli, lorsque pathologique comme dans l'amnésie de Micheline, a de lourdes conséquences et

fait entrevoir l'importance de la mémoire. Et nous nous permettons déjà d'entrevoir les dangers de l'oubli. Micheline se dit dépourvue d'identité, d'autonomie, de sentiment d'appartenance ou de propriété, d'existence même : « De toute façon, j'existe pus. J'ai pas de mémoire, pas d'passé. Pis vous pouvez ben m'montrer les photos pis les preuves que vous voudrez, j'vous croirai jamais » (p. 46). Comme si elle n'avait plus aucun lien affectif avec qui que ce soit, car les sentiments s'expliquent ou se mesurent, entre autres, par leur durée, leur histoire : « C'est drôle, han, de s'trouver devant des gens pis de pas savoir si on est supposé les aimer ou pas. De pas savoir si c'qu'on sent là, sus l'coup, est logique avec le passé » (p. 42). Partager une mémoire, une reconstruction similaire d'un passé commun, rapproche les individus. Les vieux amoureux évoquent avec nostalgie leurs souvenirs communs et supportent le pire en cultivant leur mémoire du meilleur.

Le contraire peut aussi être vrai : un passé en apparence partagé, mais vécu et reconstruit différemment par deux individus, peut provoquer des heurts. Ainsi Jacqueline et Judith s'affrontent-elles violemment tout au long de la pièce. Jacqueline qui refuse d'en vouloir à sa mère, Judith, de l'aimer : « Tu trouves que je l'aime pas assez ? J'trouve que tu l'aimes trop ! » (p. 104), avoue Judith à son aînée. Cette divergence se trouve dans leur perception respective de Micheline. C'est l'amnésique elle-même qui perçoit leurs contradictions :

Quand vous [Judith] me r'gardez, j'ai l'impression que vous pensez que j'suis quelqu'un. Une personne. Une personne entière. J'veux dire, avec un caractère, des envies, des intolérances, une sorte de vie. J'ai l'impression d'être une fille sympathique avec vous. [...] Elle [Jacqueline], elle a l'air de savoir que j'suis quelqu'un d'affreux, une fille détestable, capricieuse, qui fait exprès de faire des problèmes (p. 36).

Jacqueline et Judith s'opposent ainsi dans le « choix » de deux autres mécanismes de défense face à la souffrance, l'idéalisation et la dénégation.

Jacqueline idéalise sa mère pour éviter la douleur de la vérité, elle oublie une part de la réalité, elle « nie l'évidence » (p. 12) pour reprendre encore une fois la présentation du personnage par l'auteure. Pourtant, dans son rôle tortionnaire, elle s'identifie à la

mère, elle veut agir en despote envers ses sœurs. « Elle voudrait vraiment tout contrôler » (p. 13), ajoute Marie Laberge. Judith trace ainsi le portrait de sa sœur : « T'es comme elle. Quand t'as queque chose dans tête, faut qu'tout l'monde fasse comme t'as décidé, pis tu nous tuerais pour avoir c'que tu veux » (p. 27-28). Quant à Judith, elle refuse la filiation : elle s'est payé « une p'tite amnésie » (p. 97), comme elle le dit. « Y a rien qu'une affaire qui m'intéresse Jacqueline, c'est vivre. Vivre le mieux possible, le plus fort possible, sans perdre mon temps à réparer c'qui est pas réparable » (p. 98). Elle use ici de dénégation, car toute sa présence dans la maison maternelle est une recherche de réparation envers sa sœur Micheline. En effet, utilisée comme alibi dans les amours adultères de la mère, Judith éprouve une grande culpabilité à l'égard de sa demi-sœur Micheline et lui témoigne un amour maternel que l'on peut qualifier de réparateur.

DANGERS DE L'OUBLI

Pour alléger leur souffrance, les quatre filles de Juliette ont donc refoulé des pulsions conflictuelles d'union ou d'agression envers leur mère ou du moins présentent-elles, dans leur dimension littéraire, des simulacres de refoulement. Il y a oubli, mais ce qui est refoulé peut faire retour dans la vie consciente ; c'est ce que la psychanalyse dénomme tout simplement le « retour du refoulé ». Les pulsions reviennent d'une manière déguisée et la conscience, qui ne se souvient plus, ne leur reconnaît pas leur statut pulsionnel. De plus, il y a non seulement retour du refoulé, mais tendance aussi à la répétition d'un conflit psychique antérieur, tout ceci à l'insu bien souvent du sujet. Le refoulé revient et se répète. C'est dans l'article « Au-delà du principe de plaisir » que Freud (1987 : 61) rend compte d'une compulsion de répétition due à ce qu'il appelle la pulsion de mort :

[Certaines personnes non névrosées] donnent l'impression d'un destin qui les poursuit, d'une orientation démoniaque de leur existence, et la psychanalyse a d'emblée tenu qu'un tel destin était pour la plus grande part préparé par le sujet lui-même et déterminé par des influences de la petite enfance.

L'oubli ne libère pas autant qu'on l'aurait d'abord cru... Le retour du refoulé se perçoit à travers les thèmes de la culpabilité, de la répétition et de la pulsion de mort.

Le thème de la culpabilité marque toute l'œuvre de Marie Laberge et n'est pas sans lien avec le catholicisme janséniste du Québec d'avant la Révolution tranquille : lorsqu'on a comme idéal du moi les saints Martyrs canadiens, il est difficile de s'affirmer comme être désirant. Mais la culpabilité est plus particulièrement le fait d'une mère répressive. Jacqueline, la fille aînée, la moins lucide des quatre sœurs, est le personnage le plus en proie à la culpabilité ; en reprenant le rôle de la mère, elle cherche même à rendre les autres coupables :

L'bord du bon Dieu ! lui dit Judith, [tu] parles d'un beau pouvoir, tu parles d'une belle vie : tu peux faire filer tout l'monde coupable parce que t'as un arsenal de fautes à leur mettre sus l'nez en cas de révolte. Ça c't'une vie ! Une vie édifiée sur la culpabilité ! Une belle vie d'catholique (p. 105).

La culpabilité se trouve aussi dans le personnage de Judith. Selon la représentation de l'enfance des quatre sœurs, Micheline est le fruit d'une relation adultère de la mère avec un pianiste. À cette époque, le personnage de Judith, aspirant ardemment à l'amour maternel, a été complice en quelque sorte de sa mère. Elle servait d'alibi : elle accompagnait sa mère chez le pianiste pour y suivre des pseudo-cours de piano et permettait de cette façon les ébats extra-conjugaux. Elle confie ainsi ses souvenirs à Joanne, des souvenirs qui en disent long sur l'égoïsme de la mère : « J'te jure, j'ai commencé à exister pour elle le jour des cours de piano. C'tait pas qu'une p'tite passion. Y m'achetaient des livres d'images, pis y m'installaient dans la salle de musique, avec un disque de Bach ou Chopin. J'trouvais qu'j'étais gâtée » (p. 121). Lors de la naissance de sa sœur, c'est elle qui s'est senti coupable et responsable.

Il semble difficile pour ces personnages de Marie Laberge de s'affranchir de la domination maternelle. Rémy Charest (1993 : 169-170) parle d'un « héritage de sacrifice et d'abnégation », d'« un lourd passé qui persiste » à propos d'une autre pièce de l'auteure, *Deux tangos pour toute une vie* (1993). Jacqueline représente le mieux cette compulsion de répétition. Selon ses autres sœurs, elle

est le portrait de sa propre mère, « l'général » (p. 57), « l'aînée, la plus vieille, la plus responsable, la plus fiable pis la plus plate ! » (p. 60), « un moyen *forman* » (p. 60), une « société d'État » (p. 62), « une sainte » (p. 74), « une martyre » (p. 74). Ce sont là des figures d'autorité ou de victime opposées au plaisir : « T'es pas obligée d'pas avoir de fun » (p. 64), lui reproche Judith. C'est une belle illustration de l'au-delà du principe de plaisir où l'on trouve une propension à la répétition, même si cette répétition est douloureuse, même si elle peut conduire à l'autodestruction, à la mort. Dans sa conversation avec Jacqueline à la fin de la pièce, une conversation qui est plutôt un dialogue de sourds, Joanne décrit magistralement l'aliénation de sa sœur :

Tu [Jacqueline] vas te t'nir comme un p'tit soldat à côté d'ta mère, pis tu vas garder sa mort comme sa tombe. Pis tu vas faire comme elle après : tu vas élever tes enfants pis t'é toucheras jamais. Tu vas leur choisir un mari pis une femme, pis tu vas les écœurer l'restant d'tes jours sous prétexte que tu leur veux du bien. [...] Si t'étais un vrai être humain, Jacqueline, tu parlerais aux êtres humains. Mais t'es comme moi : tu t'attaches à c'qui meurt, pis pas à c'qui vit (p. 130).

Malgré sa lucidité présente, Joanne n'a pas su éviter cette compulsion de répétition dans sa relation avec son mari, Hervé. Joanne confie à Judith au début de la pièce que son mari veut divorcer. Alcoolique, elle boit durant toute la pièce, « partie sur une brosse » qui dure depuis trois ans (p. 19). Elle aussi cherche à oublier, à fuir, à combler une souffrance :

Un p'tit verre solitaire. Ça date de mon mariage, la sacrement d'solitude qui mène au verre solitaire ! [...] À ta santé, Hervé ! C'pas d'ta faute, mon pit. Tu l'as très bien dit : aujourd'hui, c'est toi, demain, ça sera pour d'autre chose. Ça sera toujours à cause de queque chose : le verre solitaire, ça pardonne pas (p. 108).

Joanne avoue, dans ce passage, une douleur indépendante de ses malheurs conjugaux, une douleur qu'elle identifie plus loin comme source de pulsions suicidaires. Hervé est le double de sa mère et de Jacqueline : « J'pense que j'ai dû l'marier parce qu'y m'méprisait autant qu'toi [Jacqueline] pis ma mère. (*Elle rit et tire son verre dans le salon.*) Mais jamais autant qu'moi ! » (p. 131). Dans sa deuxième théorie des pulsions, Freud appelle la pulsion qui fait retour vers l'inanimé, vers la destruction et la mort, la pulsion de

mort, Thanatos, et l'oppose à la pulsion de vie, Éros. Se haïssant de l'indifférence de sa propre mère, Joanne songe au suicide, mais l'envie de vivre est plus fort que tout. Étant médecin, elle a vu des malades endurer les pires souffrances, mais toujours elle constatait la présence de cette pulsion de vie. Bien qu'elle ait envie de mourir, Joanne a trop peur de se débattre si elle tente le suicide : « On a chacun nos morts. Chacun nos poids, pis not'envie d'mourir. La seule gloire, c'est d'survivre... en essayant d'rester humain. Humain ! Big deal ! » (p. 137).

L'« OUBLI » COMME ACTE CONSCIENT DE LIBÉRATION

Par l'alcool, à la fin de la pièce, Joanne en arrive à ce qu'elle appelle une heure de vérité (p. 134). Jacqueline échappe à cette lucidité et continue de tenir son rôle de copie maternelle jusqu'à la toute dernière didascalie ; pourtant c'est elle qui utilise – elle le fait en usant d'un ton ironique – l'expression latine « *in vino veritas* » (p. 131). En exprimant crûment sa souffrance, Joanne, comme elle le dit à plusieurs reprises, fait preuve d'un savoir, d'une connaissance sur elle-même dont Jacqueline est dépourvue : « T'apprendras jamais rien, toi ! » (p. 131) s'exclame Joanne, exaspérée. Avec sa pièce *Oublier*, Marie Laberge présente l'oubli comme l'antonyme de la vérité. Elle met d'ailleurs en exergue à sa pièce une citation de Marilyn French, qui se lit comme suit : « Tu sais, le mot grec pour vérité – *aletheia* – n'est pas le contraire de mensonge. Il signifie le contraire de *lethe*, oubli. La vérité, c'est ce dont on se souvient » (p. 7).

Dans la cure psychanalytique, le savoir, la vérité est aussi à situer du côté de la remémoration. Mais la psychanalyse n'est pas une simple remémoration. Tout au cours de sa recherche Freud a perçu les limites d'une telle thérapeutique :

[...] il devint toujours plus clair que le but fixé – rendre conscient l'inconscient – ne pouvait être pleinement atteint même par une telle voie. Le malade ne peut pas se souvenir de tout ce qui est en lui refoulé et peut-être précisément pas de l'essentiel, de sorte qu'il n'acquiert pas la conviction du bien-fondé de la construction qui lui a été communiquée. Il est bien plutôt obligé de répéter le refoulé comme expérience vécue

dans le présent au lieu de se le remémorer comme un fragment du passé, ce que préférerait le médecin (Freud, 1987 : 57-58).

Pour Marie Laberge, il y a aussi dans *Oublier* une certaine mise en acte de l'oubli : « pour que l'oubli soit enfin un acte de profonde lucidité, affirme-t-elle, [il faut] attendre que cet amour brûle là, sur place, devant nous » (plat verso). Et elle parle ici bien sûr de l'amour des filles pour leur mère, la blessure originelle de l'enfance.

Oublier est une œuvre de remémoration et d'oubli, mais d'un oubli nouveau, un oubli conscient, une mise de côté, un deuil, qui n'est plus dû à l'excès de refoulement. L'oubli ne doit plus être inconscient et entraîner une compulsion à la répétition. *Oublier* montre les dangers et les vertus de l'oubli, le besoin de se libérer des contraintes du passé pour repartir à neuf. Les trois sœurs cadettes expriment en effet l'importance de se délivrer du poids de leur douloureuse enfance et d'une mère autoritaire. L'évolution de l'action de la pièce *Oublier* est un mouvement de mémoire révélée, d'oubli dévoilé vers la vérité. Aucune compréhension des personnages n'est possible sans ce recours aux événements du passé. Les révélations parsèment le texte : les causes et la nature de l'amnésie de Micheline, les raisons qui poussent Joanne à boire, l'explication de la longue absence de Judith, les motifs de son retour, les liens d'amitié ou de haine entre les personnages, etc. Pierre Lavoie (1989) résume l'action d'*Oublier* en ces mots :

Toute la pièce tend vers cette révélation, ce retour de la mémoire qui permettra [à Micheline] de se démarquer à tout jamais de sa famille, de son passé, d'enterrer symboliquement sa mère et son père, Lucien [...] (p. 124).

L'accession de Micheline à la vérité et au deuil symbolique est représentée en quelque sorte dans le décor de la pièce, car seule sa chambre est dépourvue de l'atmosphère étouffante de l'intérieur domestique ; elle est « claire et simple, peu chargée au contraire du reste de la maison » (p. 13).

Dans *Oublier* de Marie Laberge, outre le recouvrement de la mémoire et la découverte de la vérité qui s'ensuit, on rencontre aussi le thème des départs et de l'individualisme. Seule Jacqueline demeure avec la mère malade dans la maison familiale. Toutes les autres s'en vont. Chacune de leur côté. Le départ de Joanne est

moins probant que celui des autres, puisqu'elle emporte avec elle son verre, béquille de sa lucidité. « Reste pas ici. Y a pas d'air » (p. 125), lui avait dit Judith plus tôt dans la pièce.

Cette analyse suggère que le passé de chaque individu, et particulièrement la petite enfance, joue un rôle considérable dans la constitution de son identité présente et dans son aptitude au bonheur et à la réussite, et cela même si ce passé est reconstruit dans la mémoire consciente avec un certain oubli des trop grandes souffrances. Un passé douloureux ne peut pas être effacé de la mémoire d'un individu sans laisser de traces. Chacune des filles à Juliette souhaite oublier la carence affective de leur enfance, dit même l'avoir fait ou l'a effectivement réussi. Pourtant, la représentation de cette douleur dans la pièce, une douleur qui refait surface d'une manière ou d'une autre dans le présent des personnages, rappelle qu'il y a, chez un sujet, une mémoire inconnue de lui, hors de sa vie psychique consciente, un inconscient, qui agit tout de même sur son présent à son insu. L'oubli dû au refoulement, tel que suggéré par la pièce, camoufle aux personnages de Laberge leur vérité intérieure. C'est une remémoration libératrice en lieu et place d'une répétition étouffante à laquelle nous avons droit dans *Oublier* de Marie Laberge.

Cette œuvre théâtrale analysé avec l'éclairage de concepts psychanalytiques aident à mieux comprendre la complexité du processus de la mémoire chez l'individu. Qu'en est-il de la mémoire collective ? Que nous apprend *Oublier* sur la mémoire collective des Québécois ? En tant que véhicule de mémoire et objet de mémoire, l'œuvre participe doublement au mouvement de constitution d'une mémoire collective, mais encore faut-il qu'on la considère œuvre, que la voix individuelle de l'artiste soit entendue, qu'elle rejoigne les préoccupations du grand nombre, que l'individuel rejoigne le collectif. Marie Laberge parle même de cosmique, qualité qui permet à l'œuvre de franchir les frontières spatiales et temporelles. Peut-être l'artiste est-il alors à l'écoute de son inconscient par son imaginaire et rejoint-il ainsi d'autres inconscients ? L'oubli est-il un thème important dans la culture québécoise, se trouve-t-il dans notre mémoire, malgré notre devise ?

Le procès de la domination maternelle, de la culpabilité, d'un certain catholicisme, place l'auteur dans la lignée de ce que Joseph Melançon appelle la « dialectique du rejet »². Même si Marie Laberge n'évoque pas de faits réels collectifs, elle met en scène des individus qui ont une relation problématique avec leur passé, qui veulent s'en délivrer. André Smith (1989 : 8) précise, à ce sujet : « Dans l'affrontement constamment répété entre le sujet et son environnement, Marie Laberge défend systématiquement le droit individuel contre la pression du groupe. » L'auteure rejoint ainsi une attitude très présente dans certains milieux intellectuels québécois qui associent la modernité au rejet du passé « pour construire un présent résolument neuf, sans attache et sans dette »³. Un des personnages de Marie Laberge, Marianna dans *C'était avant la guerre à l'anse à Gilles*, exprime encore plus explicitement son désir de se libérer de la mémoire collective québécoise ; elle refuse une mémoire contraignante qui exigerait la répétition du passé, elle refuse la tradition de la Maria Chapdeleine de Louis Hémon. C'est en commentant un passage de cette œuvre qu'elle s'insurge : « Chus tannée du passé, Honoré, chus tannée de t'nir el flambeau pis de trimer pour des croyances que j'ai pas [...] On porte not' passé comme un étole de fourrure, collé dans l'cou, la face enterrée d'dans, pis on voit pus rien » (Laberge, 1981 : 116).

Marie Laberge propose donc, à ses contemporains, un certain regard. En puisant dans son imaginaire, elle souhaite rejoindre le collectif. Comme le fait entendre Gilles Thérien, il y a une dimension imaginaire dans la mémoire collective, il y a partage d'un imaginaire par le groupe souvent à partir de textes fondateurs ; cet imaginaire transcende alors la réalité et n'est pas sans rappeler la « réalité psychique » que Freud opposait à la « réalité matérielle ». Existe-t-il donc une partie cachée de la mémoire collective, un inconscient proprement collectif ? Sujet polémique s'il en est un... D'ailleurs, les historiens nous l'apprennent, il est plus facile de poser l'existence d'une mémoire collective comme contenant que d'en définir le contenu. De fait, « le collectif et l'individuel obéissent aux

2. Voir le texte de Joseph Melançon, p. 90.

3. *Idem*, p. 89.

mêmes lois, sont produits par des mécanismes identiques, même si cela ne peut être encore démontré que dans un nombre réduit d'exemples » (Chemama, 1993 : 222-223). Plusieurs psychanalystes, dont Freud, ont en effet exposé, par exemple, que l'adoption d'un chef par le groupe renvoie à la fonction d'idéal du moi, le chef représentant celui à qui le groupe veut ressembler, celui qu'il voudrait être. Freud nous apprend aussi que les légendes d'un peuple comblent souvent l'histoire oubliée de son origine, comme le sujet intègre des événements imaginaires parmi les souvenirs de son enfance (Freud, 1961 : 347). L'univers de Marie Laberge, à travers l'image de la mère dominante, du père manquant ou de l'aliénation filiale, rejoint peut-être ainsi un imaginaire proprement québécois. Comme cette analyse le montre, le champ d'investigation reste infini dans l'étude des liens entre l'individuel, le collectif, la littérature, la psychanalyse, la mémoire et la culture.

Bibliographie

- Charest, Rémy (1993), « Entrevue avec Denise Gagnon, créatrice et interprète de *Deux tangos pour toute une vie*, dans Marie Laberge, *Deux tangos pour toute une vie*, Montréal, Marie Laberge/Boréal, p. 169-180.
- Chemama, Roland (dir.) (1993), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse,
- Freud, Sigmund (1961), *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot (coll. Petite bibliothèque Payot, 16), [1922].
- Freud, Sigmund (1987), « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot (coll. Prismes, 7), p. 43-115.
- Joly, Raymond (1993), « Des cannibales : essai de lecture psychanalytique de deux *Relations* du P. Paul Lejeune (1632 et 1633) », dans Réal Ouellet (dir.), *Rhétorique et conquête missionnaire : le jésuite Paul Lejeune*, Sillery, Septentrion (coll. Nouveaux Cahiers du CELAT, 5), p. 101-129.
- Laberge, Marie (1980), *Transcription de l'entrevue de Marie Laberge accordée à Renée Hudon*, Montréal, Les entreprises Radio-Canada.
- Laberge, Marie (1981), *C'était avant la guerre à l'anse à Gilles*, Montréal, VLB/Marie Laberge.
- Laberge, Marie (1987), *Oublier*, Montréal, VLB/Marie Laberge.
- Laberge, Marie (1992), *Quelques adieux*, Montréal, Marie Laberge/Boréal.
- Laberge, Marie (1993), *Deux tangos pour toute une vie*, Montréal, Marie Laberge/Boréal.
- Lavoie, Pierre (1989), « Le trio infernal ou de l'impossibilité d'aimer », dans André Smith (dir.), *Marie Laberge, dramaturge. Actes du Colloque international*, Montréal, VLB, p. 119-130.
- Mathieu, Jacques (dir.) (1986), *Étude de la construction de la mémoire collective des Québécois au XX^e siècle. Approches multidisciplinaires*, Québec, CELAT.
- Pascal, Gabrielle (1989), « Oublier : le procès sans merci d'un abandon sans pitié », dans André Smith (dir.), *Marie Laberge, dramaturge. Actes du Colloque international*, Montréal, VLB, p. 131-145.
- Rathus, Spencer A. (1991), *Psychologie générale*, 2^e éd., Montréal, Études vivantes.
- Sillamy, Norbert (dir.) (1980), *Dictionnaire encyclopédique de psychologie*, Paris, Bordas.
- Smith, André (dir.) (1989), *Marie Laberge, dramaturge. Actes du Colloque international*, Montréal, VLB.