

« Aliénation et libération: la musique dans *La jeune fille et la mort* d'Ariel Dorfman »

Michel Nareau

Pour citer cet article :

Nareau, Michel. 2000. «Aliénation et libération: la musique dans *La jeune fille et la mort* d'Ariel Dorfman», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/nareau-3>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Nareau, Michel. 2000. «Aliénation et libération: la musique dans *La jeune fille et la mort* d'Ariel Dorfman», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3, p. 93-101.

Aliénation et libération: la musique dans *La jeune fille et la mort* d'Ariel Dorfman

par Michel Nareau

Au sein du rapport complexe qui lie la littérature à la musique, il est possible de poser la question de la capacité représentative de la musique. Étant des moyens d'expression éloignés, c'est dans le rapport de sens que s'effectue le raccordement entre les deux arts. En littérature, il est possible d'accorder un sens à la musique, c'est-à-dire prolonger, développer, créer une signification autre, nouvelle à partir de l'audition musicale. En fait, le passage de la musique au texte littéraire marque une avancée de sens, une représentation du signe musical qui rend possible un processus d'acquisition de sens. Donc, dans le rapport entre la littérature et la musique, le travail du signe implique un processus sémiotique, d'avancée du signe, tel que définit par Peirce.

C'est cette question du processus d'acquisition de sens qui se retrouve au coeur de la pièce de théâtre *La jeune fille et la mort* d'Ariel Dorfman, écrivain chilien en exil. En effet, sous le thème de l'aliénation et de la libération, c'est la capacité représentative de la musique qui est mise en scène par l'auteur. En tenant compte de l'indétermination du signe musical, il sera

possible de comprendre comment la musique peut porter à la fois l'aliénation et la libération.

Pour ce faire, il importe de comprendre la relation qu'entretiennent simultanément l'aliénation et la libération avec la musique, ce qui permet de saisir l'importance et la fonction de la musique dans la diégèse de la pièce. Pour y parvenir, je me référerai à Susanne Langer qui définit le signe musical comme «un symbole non consommé» (1942, p. 240). Je me référerai également à *La haine de la musique* de Pascal Quignard.

Ce que la pièce met en scène, en trois actes, c'est le huis clos qui se joue entre trois personnages, où chacun est pris à sa façon dans un même contexte de dictature militaire, d'oppression et de torture. Au retour à la démocratie de ce pays, sous l'égide de l'oubli et de l'amnésie, Paulina, anciennement détenue sous le régime militaire, accueille son mari, Gérardo, qui rentre à la maison avec un étranger. Elle reconnaît la voix du médecin Roberto Miranda qui supervisait la torture dont elle a été victime et qui prenait activement part aux séances de violence, au son de la musique de Schubert «La jeune fille et la mort». Paulina décide de confronter son passé pour l'exorciser. Bâillonnant l'étranger, elle lui fait subir un procès particulier sans jury, pour se libérer des souvenirs qui l'accablent.

Dans ce huis clos, la musique est essentielle. Elle se positionne au centre du texte. La jeune fille, c'est bien sûr Paulina, qui était étudiante quand elle fut arrêtée. La mort, c'est la torture supervisée par Roberto. La musique de Schubert porte le pouvoir de cet homme sur Paulina. Au cours de la pièce, celle-ci tentera de reprendre le pouvoir, et cette réappropriation est étroitement liée à la musique de Schubert.

La musique comme aliénation

Le petit Robert définit l'aliénation comme: «Tout processus par lequel l'être humain est rendu comme étranger à

lui-même.» (1993, p. 57) Ainsi, l'aliénation est un processus de dépossession, où la perte d'identité asservit, bafoue et dénie l'individu. L'Autre, par son pouvoir physique, moral, politique, économique ou autre, peut se faire maître. Il s'agira de comprendre comment la musique peut aussi conduire à l'aliénation. Pour ce faire, il importe de faire référence à la pensée de Quignard à propos de la haine de la musique. En postulant que les «oreilles n'ont pas de paupières» (1997, p. 108), Quignard signale que l'humain est soumis aux sons qu'il entend. Il n'est donc pas possible de se dérober d'un son, d'une musique, étant en continuelle disponibilité à l'audition malgré même la volonté de s'y soustraire. En donnant l'exemple de l'utilisation de la musique dans les camps d'extermination nazis, Quignard affirme que «la musique, étant un pouvoir, s'associe à tout pouvoir» (1997, p. 202). La musique peut donc être perçue comme une contrainte, un instrument. Le même auteur écrit que, dans la douleur de l'oppression nazie, la musique détruit les relations au monde pour en reconstruire de nouvelles, plus durables. En effet, chez les détenus, la musique se fusionne à leur existence qui n'est qu'un réel cauchemar. La musique pénètre les détenus, elle n'apporte aucun réconfort, aucun bonheur. Elle n'est que l'instant présent du camp nazi. Ce qu'auparavant la musique portait de positif est détruit par l'audition présente et par le quotidien de l'extermination et de la détention. La musique devient représentative, symbole de leur oppression, du déni de leur identité, de leur aliénation en somme. «La musique viole le corps humain» (1997, p. 202), dit Quignard. L'étranger pénètre en soi, sans notre consentement, pour nous détruire. En ce sens, la musique collabore à l'aliénation, d'où cette haine de la musique dans les camps nazis.

D'où également la haine de Paulina pour la musique de Schubert au sortir de sa torture. Le docteur avait pour fonction, dans les séances de torture, de s'assurer que les prisonniers n'y meurent pas. Il profite de son pouvoir pour abuser des détenus. La musique de Schubert est la trame sonore de la torture. Elle brise et détruit l'habitude d'écoute antérieure

pour en constituer une nouvelle. En cela, la musique devient inséparable de la souffrance:

(Elle introduit la cassette dans un magnétophone. On commence à entendre le quatuor de Schubert La jeune fille et la mort.)

Vous savez depuis quand je n'ai pas écouté ce quatuor? Si ça passe à la radio, j'éteins et j'essaie même d'éviter de trop sortir [...] mais je prie pour qu'on ne mette pas Schubert. Un soir, on dînait: c'était des gens très importants, et notre hôte décide de mettre Schubert, une sonate pour piano, alors je me suis dit: je coupe la chaîne ou je pars... mais mon corps a décidé pour moi. Je me suis soudain sentie extrêmement malade [...] alors je prie pour que l'on ne joue nulle part où je me trouve, n'importe quoi de Schubert, c'est étrange, non? Quand c'était mon compositeur préféré, et je dirais même qu'il demeure mon compositeur préféré, cette tristesse suave, cette noblesse... (Dorfman, 1997, p. 20)

Ainsi, Paulina fait un réseau d'associations qui part de la musique. Schubert, c'est la peur, c'est la violence et la douleur (même après quinze années, son corps ressent encore la douleur physique associée à l'audition de la musique, d'où les malaises), c'est la dépossession, celle de se sentir incapable de tolérer son compositeur favori. Le commentaire suivant de Pascal Quignard s'applique bien à ce passage: « [l]'expression *la Haine de la musique* veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée. » (1997, p. 199) En haïssant ce qui était une partie d'elle-même, Paulina est étrangère à elle-même. Elle devient une haine de soi, de ce qu'elle est devenue sous la contrainte. À cause de cette représentation de la musique, Paulina est incapable d'écouter le quatuor. Ce blocage émane du signe musical qui a été *consommé* sous la contrainte et la douleur, tant physiques que morales. Ici, l'avancée du signe musical mène à une sorte d'enfermement puisque l'assignation de tout autre ton que celui de l'oppression et de la torture est impossible.

La musique est tellement liée à sa douleur que Paulina

début son témoignage à Gérardo en insistant, encore une fois, sur la musique de Schubert qui a été l'instrument de son aliénation:

Au début, j'ai cru qu'il allait me sauver. Il était doux... tellement gentil, après ce que m'avaient fait les autres. Et soudain, j'ai entendu un quatuor de Schubert. Tu ne peux pas t'imaginer ce que c'est d'entendre cette merveilleuse musique dans l'obscurité, quand tu n'as rien mangé depuis trois jours, quand ton corps te fait mal partout, quand...
(Dorfman, 1997, p. 46)

En effet, la musique représente l'instrument du pouvoir de Roberto sur Paulina. C'est de ce pouvoir sur la vie d'autrui dont il est question lorsqu'un bourreau dit au docteur à propos de ses victimes: «[...] elles aiment ça et si en plus vous leur mettez votre petite musique doucerette, elles deviennent encore plus câlines.» (Dorfman, 1997, p. 47) En choisissant les moments d'audition, invariablement assortis de viols et de violences, Roberto utilise le sonore pour déposséder Paulina de sa vie, de son corps, de Schubert. Dès lors, pour Paulina, la musique ne peut plus être une libération dans cet univers noir. Il apparaît pertinent de noter que l'univers où est plongée Paulina est, au sens que donnait Quignard à la grotte paléolithique, un monde sonore plongé dans la nuit. Les yeux bandés, ne voyant rien, subissant la torture, l'ouïe est alors surexposée. C'est par les oreilles que le monde — ici, celui de l'horreur — peut pénétrer en elle.

L'utilisation instrumentale de la musique n'a qu'un but: assujettir Paulina et maintenir le pouvoir du docteur. Quignard note que «ce ne fut pas pour apaiser leur douleur, ni pour concilier leurs victimes, que les soldats allemands organisèrent la musique dans les camps de la mort. 1- ce fut pour organiser l'obéissance [...] 2- ce fut par plaisir esthétique et jouissance sadique [...]» (Quignard, 1997, p. 206). Roberto affirme ainsi qu'il met du Schubert «pour gagner la confiance du prisonnier.» (Dorfman, 1997, p. 46)

La tentative de libération par la musique

Pour cicatriser cette plaie, pour confronter ce passé, Paulina cherche à se réappropriier la musique de Schubert et s'affranchir du docteur. En le détenant, elle veut subvertir, inverser la relation. Dès lors, elle utilise la musique, à la fois pour se libérer et pour se donner un pouvoir sur le docteur. Il est important de noter que Paulina, dans sa confrontation avec le docteur Miranda, insiste sur la musique et Schubert, allant même jusqu'à faire jouer le quatuor dès le début de son monologue. Sa catharsis ne pouvait que passer par la musique. Elle désire purifier et épurer la musique de la valeur qu'on lui a imputée. Elle tente de reprendre possession du quatuor, de le dérober de l'emprise du docteur et de récupérer son passé, son avenir, son corps en somme. Elle réclame son droit à une existence propre pour ainsi briser l'aliénation subie, briser l'enchaînement de la musique à la souffrance de la torture:

Mais je me suis promis qu'un jour viendra où je pourrai le récupérer, le ressortir du cimetière pour ainsi dire, et le fait de l'écouter avec vous, ici, me reconforte dans cette idée. Il y a tellement de choses qui vont changer à partir de maintenant, non? Quand je pense que j'étais à deux doigts de balancer tous les Schubert que je possède. Une vraie folie. [...] Et maintenant, je vais pouvoir écouter mon Schubert à nouveau, même aller au concert, comme avant. (Dorfman, 1997, p. 22)

«Mon Schubert» évoque bien le travail de reprise en main de la musique; c'est d'un contrôle dont il est question, tant sur elle-même que sur le docteur. Il en va de même pour le «comme avant» qui renvoie à un passé antérieur au drame qui est vécu comme un temps magnifié. Cette récupération du temps, du ton et de la musique, passe par la confrontation, par le renversement du pouvoir. Lorsque Paulina impose une audition de la cassette au docteur, elle tente de se libérer des liens existants en reproduisant à l'inverse les actions du docteur. Et

quand Paulina affirme que sa libération passe par une confession authentique de la part de Roberto, c'est qu'elle veut que le docteur cède son pouvoir: Roberto est le seul apte à libérer Paulina de cette relation entre la musique et la souffrance. Une confession, c'est redonner la liberté à Paulina. En ce sens, Gérardo a bien raison d'affirmer: «Pour le dire d'une manière brutale, docteur, sa thérapie, c'est vous.» (Dorfman, 1997, p. 37)

Par ailleurs, il faut noter que la tentative de libération de Paulina passe par une possession exclusive de la musique de Schubert. Elle veut déposséder Roberto de son droit d'écoute: «Vous savez ce qui manque pour que ma journée soit absolument parfaite, docteur? [...] De vous tuer. Pour que je puisse écouter Schubert sans penser que vous allez l'écouter aussi en souillant ma journée, mon Schubert, mon pays et mon mari.» (Dorfman, 1997, p. 50)

Face à ce désir de possession totale (totalitaire), la libération réelle de Paulina ne peut être que partielle. Le signe musical n'est pas consommé, il est «en attente de produire de la signification» (Fisette, 1997, p. 87). La musique n'est pas univoque, elle est plutôt plurielle, c'est-à-dire que chacun, dans l'audition musicale, complète le signe. Paulina ne parvient pas à s'emparer pour elle seule de la musique, elle ne la possède pas. C'est en ce sens que, dans le dernier acte, l'utilisation du miroir rend compte du caractère *chatoyant* (Langer, 1942, p. 241) du signe musical. Par la réflexion des images du public dans le miroir, ce sont tous les sens du quatuor de Schubert qui sont projetés dans l'espace multiplié et pluriel. Le sens ne s'arrête pas à la représentation que se fait Paulina de la musique, car le signe musical est social: Paulina ne peut s'approprier la musique de Schubert, en avoir l'exclusivité. Roberto a encore la possibilité d'écouter le même quatuor:

La jeune fille et la mort débute. Gérardo regarde Paulina, qui regarde droit devant elle. Après quelques instants, elle se retourne lentement et regarde Roberto. Leurs yeux se croisent pendant un moment. Elle détourne la tête et

regarde la scène et le miroir. Les lumières commencent à baisser tandis que la musique joue, et joue...

(Dorfman, 1997, p. 54. Conclusion de la pièce.)

En affrontant la pièce musicale, en se rendant, après le huis clos, au concert pour assister à la représentation du quatuor de Schubert, Paulina apparaît comme libérée de la représentation qu'elle avait de la musique. Par contre, son détournement du regard de Roberto démontre que le processus n'est pas complété, le mouvement d'avancée des signes est irréversible. Paulina ne peut retrouver le ton qu'elle donnait au quatuor avant d'être la victime du docteur Miranda. Si Paulina a retrouvé sa liberté, elle ne peut faire abstraction de sa souffrance passée.

Par le travail sur le signe musical, il est possible de comprendre comment la question de la capacité représentative de la musique est traitée dans le texte et comment cette question permet d'envisager une interprétation plus large de la musique, celle de Schubert en occurrence. Gérardo affirme avec justesse que Paulina est « toujours enfermée dans cette cave, entre leurs mains. Pendant quinze ans tu n'as rien fait de ta vie. Rien. Regarde-toi, tu as la chance de tout recommencer. » (Dorfman, 1997, p. 33) Pour tout recommencer, Paulina doit confronter son passé, et pour cela, elle doit renouveler l'association qu'elle a fait entre la musique et la torture. Elle et le docteur Miranda doivent assister au même concert. Si la libération n'est pas complète, c'est que la signification se fait dans le temps et qu'il est impossible d'oublier et de revenir à la case départ. Le signe musical est virtuel, ouvert aux possibles, il importe de saisir le signe musical comme une icône, c'est-à-dire comme un renouvellement des signes à partir des signes antérieurs. Toutefois, la dernière scène laisse voir que la capacité représentative de la musique réside dans la liberté qu'a tout un chacun de faire signifier la musique.

Bibliographie

Dorfman, Ariel (1997) *La jeune fille et la mort*. Paris: Actes sud. Coll. «Papiers», 54 p.

Fisette, Jean (1997) «Faire parler la musique. À propos de *Tous les matins du monde*», dans *Protée*. Vol. 25, no 2, Chicoutimi, p. 85-97.

Langer, Susanne K. (1942) «On Significance in music», dans *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, (Mass.): Harvard University Press, 1967, p. 204- 245.

Quignard, Pascal (1997) *La haine de la musique*. Paris: Gallimard. Coll. «Folio», 300 p.