



MOZART ET LE CRI DE DON JUAN

DIALOGUE ENTRE L'ARTISTE¹ ET LE PSYCHANALYSTE

Jean Charmoille

<http://www.sonecrit.com>

La scène

L'acteur remonte dans sa loge, le rideau vient de tomber sur la fin du *Don Juan*² de Molière.

Le moment est agréable : il fait bon, seul, encore tout enduit de fard, dans ce passage du théâtre à la vie laïque.

Il pense à la représentation. Comme à son habitude, il écoutait le silence du public, « ma boussole », se surprend-il à dire à voix basse.

Soudainement, il est arrêté par la dépossession qui s'est emparée de lui et de la salle, au début de la confrontation du Commandeur et de Don Juan ; c'est maintenant, dans son après-coup, qu'il peut commencer à s'approprier ce qui l'a dépassé : le silence de la salle est devenu bruyant, la présence des spectateurs, trop présente, l'attention du public, plus intense et plus rapide.

Il était devant un gouffre au bord duquel il disait son texte, craignant de chuter sur un mot. Il entendait que sa voix résonnait de façon inhabituelle. Allait-elle le perdre ?

Un mouvement est venu l'habiter, c'était comme une vibration qui l'arrachait à la pesanteur qui l'aterrait. Une intuition surprenante le traverse : c'est du trou apparu entre le public et lui qu'elle a surgi. Il est sidéré...

Se met à résonner, en lui, le cri de Don Juan qui clôt cette même rencontre dans le *Don Giovanni* de

Mozart. Il est là, il l'entend. C'est un continuum sonore qui n'en finit pas de sortir du larynx réduit au syrinx, quand l'implosion, l'explosion et la coupure manquent.

C'est alors que Mozart et Don Juan sortent de leur cachette. Le psychanalyste les rejoint. Depuis longtemps, ils attendaient cet acteur d'exception.

Est venu le moment inespéré d'un dialogue d'où va surgir l'authentique Histoire de Don Juan, celle qui s'écrit avec un grand H, les histoires bien connues n'ayant pas de place sur cette scène.

Prague 1787

Vers le milieu de novembre 1787, Mozart regagne Vienne accompagné de sa femme, Constance, après y avoir assisté aux représentations de *Don Giovanni*.

Il se souvient de la critique pragoise parue dans l'*Oberpostamtszeitung* du 3 novembre :

« Lundi 29, la troupe d'opéra italienne a présenté l'opéra tant attendu de Maestro Mozard (*sic*), *Don Giovanni*. Musiciens et connaisseurs affirment que Prague n'avait jamais rien entendu de semblable. Herr Mozard lui-même dirigeait. Quand il est arrivé dans la fosse de l'orchestre, il a été accueilli par trois acclamations, et de nouveau quand il est sorti. L'opéra, de plus, est extrêmement difficile à exécuter et tout le monde a admiré la belle interprétation qui en a été donnée malgré cela, et malgré une période de

1. Cet essai concerne essentiellement la musique et Mozart. Dans la mesure où il s'agit de s'approcher de l'énigme de toute création, les autres activités artistiques sont intéressées.

2. Nous écrivons en italique, *Don Juan* ou *Don Giovanni*, quand il s'agit de l'œuvre, réservant l'écriture habituelle, Don Juan, au personnage.

répétitions très brève. Chacun, en scène et dans l'orchestre, a fait tous ses efforts pour remercier Mozart... le public particulièrement nombreux était la preuve de l'approbation unanime ».

Dans la voiture, Mozart sourit au succès de son³ *Don Giovanni*...

Le doute l'envahit à présent : mais pourquoi a-t-il choisi cette légende du séducteur invétéré ?

Elle était connue depuis plus d'un siècle et demi, sa première apparition dans la littérature sous le titre de *El burlador de Sevilla* ayant été une comédie écrite par le moine espagnol Gabriel Téllez sous le pseudonyme de Tirso de Molina. Elle est ensuite passée par le théâtre parlé, (notamment Molière et son *Don Juan* en 1665), puis dans le ballet et l'opéra (*Don Juan*, ballet de Gluck, *Don Giovanni o sia il convitato di pietra*, opéra de Gazzaniga, créé peu de temps auparavant à Venise en février 1787).

Il pense aux circonstances de sa composition.

Tout a commencé en décembre 1786, quand la présentation des *Nozze di Figaro* a été donnée à Prague, sept mois après sa création à Vienne. Apprenant le succès, il y est revenu en janvier 1787, a assisté à une des représentations au théâtre Nostitz, en a dirigé une autre, a donné un récital de piano... le public est tellement enthousiaste qu'un nouvel opéra lui a été commandé. Il a aussitôt contacté le librettiste Lorenzo Da Ponte. Ils ont choisi *Don Giovanni*.

Après avoir écrit la musique des deux actes durant l'été, il est venu à Prague en octobre pour commencer les répétitions, la première représentation étant prévue le 14 octobre, pour le mariage de l'archiduchesse Marie-Thérèse, nièce de l'Empereur, avec le prince Anton Clémens de Saxe.

Les interprètes étaient émerveillés par la richesse de la composition, il s'en souvient. Mais le temps de

préparation était insuffisant. Ce sont les *Nozze di Figaro* qui ont été jouées.

« Peut-être que Don Giovanni n'était pas le bon choix pour un mariage », confie-t-il à ses compagnons de scène.

Il fallut attendre le 29 octobre pour que *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (*Le dissolu puni, aussi Le Don Juan*) se mette à résonner à Prague. Il l'entend à présent...

L'appel au devenir du son

Le premier air de Donna Anna (scène XIII, acte I) l'emporte : « *Or sai chi l'onore, rapire a me volse* », (« Tu sais qui, maintenant, voulait me ravir mon honneur »).

Il est envahi par le mouvement qui passe de notes en notes, la voix humaine et le discours orchestral lui donnant quelque chose qui ne cesse de lui échapper. C'est comme une pulsation qui prend son appui sur les notes longues pour soudainement les quitter et y revenir. L'enchantement vient de ce que chaque nouvelle note et chaque nouvel accord font entendre autre chose que ce qui les a précédés.

« Quel monde merveilleux que celui de la musique, se dit-il, où la suivante donne à entendre, de la précédente, quelque chose que cette dernière ne sait pas ! C'est comme un flux continu qui porte ailleurs ».

Et l'arrêt du verbe,

Brusquement, la pensée revient. Il ne pense plus qu'à ce que Donna Anna dit à son fiancé, Don Ottavio : Don Juan « voulait prendre son honneur », il est « le traître qui (l')a privée de son père ».

Il n'avait pas prêté attention au livret jusqu'à ce moment. L'évidence des propos de Donna Anna le figent à présent : elle sait qui est Don Juan et,

3. « Cet opéra n'a pas été écrit pour les Viennois, plutôt pour les Pragoï ; mais je l'ai avant tout écrit pour moi-même et pour mes amis » : déclaration de Mozart rapportée par Rochlitz dans ses *Anekdoten* de 1798.

puisqu'elle le dit à Don Ottavio, il le sait. Qu'il prenne garde à lui, puisqu'elle sait qu'il sait qu'elle sait.

Une seule voie s'impose, la vengeance, pour calmer la voracité de l'œil qui ne cesse de leur rappeler le spectacle de « la plaie dans sa pauvre poitrine » [...] du « sol couvert de (son) sang ».

Elle a dit. Elle sort. Resté seul, Don Ottavio est réduit à ce qu'elle exige. Ce savoir partagé les emprisonne à jamais.

« C'est terrible... Mais pourquoi, demande Mozart, le sens des mots perd de son poids quand la musique sonne ? »

Éveillé par la pertinence de cette question, le psychanalyste donne une réponse surprenante :

Lorsque Donna Anna s'appuie sur le pouvoir de signification du verbe, elle *dépose* impérieusement l'être de l'autre sous le fixe d'un commandement : *Sois ce que je demande* ; alors que lorsqu'elle chante, la musique de sa voix *suppose*, chez l'auditeur, l'existence d'une force qui pousse au devenir : *Deviens ce que tu es*.

Étonné, Mozart laisse échapper : « Je n'y avais jamais pensé. »

Il est à nouveau arrêté par le livret : Mozart ne pense qu'à ça, au *dissolu* qui pourrait le faire passer pour un traître. Les beaux esprits viennois qui fréquentent le théâtre italien de Vienne seront-ils au rendez-vous dans quelques mois, quand sera donnée la représentation de *Don Giovanni* ? Il envisage déjà quelques remaniements en pensant aux Viennois et à leur empereur dont il est l'obligé.

Et s'abat sur lui le poids de la nuit de la dernière journée de Don Juan, « *Notte* ». Par ce premier mot, le livret de Lorenzo Da Ponte aurait-il sur lui, à présent, le dernier mot ? La musique l'aurait-elle abandonné ?

Mozart ne parle plus.

L'acteur se tourne vers lui, il trouve dans le silence de son regard la réponse à ce qui l'a (qu'il a) rencontré subitement : alors qu'il était figé sous la pression des injonctions du Commandeur, le mouvement de la musique de la voix qui continuait à résonner dans la parole a remis en mouvement ce qui allait le paralyser.

Il ne comprend pas comment il a consenti à cet appel silencieux.

Le psychanalyste intervient aussitôt pour authentifier cette mise inconsciente, mise au secret par la pensée, en précisant que la voix humaine de celui qui est pris dans le symptôme par la fixité du verbe ne cesse de faire appel au mouvement du son qui cherchera à se manifester dans les failles du discours.

Il peut même arriver que, de la béance du trou, surgisse le cri.

Le cri

Et voici que le cri parle de lui-même :

« La pensée fait croire que je cherche à signifier quelque chose. Ce n'est pas vrai, la voyelle "Ah" échappe à toute signification.

Je ne viens pas, poursuit la prosopopée, emprisonner quelqu'un dans les limites du sens. Quand je parle, par la voix de Don Juan, ce n'est pas un cri d'horreur que je signifie.

Si vous acceptez de m'écouter, vous entendrez peut-être que je me donne chaque fois de façon nouvelle, qu'un second cri ne fait pas entendre la même chose, qu'il interprète autrement le premier cri, qu'il n'y a pas deux cris identiques.

Quand j'apparais, se met à résonner quelque chose d'infini qui ouvre au signifiant qui tue tous les sens.

4. À partir de *das Ding, la chose*, nommée par Freud, nous proposons *la Chose* comme le vide, l'inaccessible. Lieu de pure signification, quand elle se donne, c'est de façon inattendue : elle « fait mouche » (Lacan, 9 décembre 1959) ; elle ne se prend ni ne se comprend... comme la musique.

5. Il s'agit d'un témoignage rapporté par ses contemporains. Nous proposons au lecteur de se rendre sur internet www.aei.ca/~clauddej/mozart.html

Les propos de Josépha Dushek, dans le livre de Philippe Sollers, *Mystérieux Mozart*, Plon, confirment ce témoignage : « Son imagination lui présentait l'œuvre tout entière, nette et vivante, dès qu'elle est commencée... l'ouvrage était terminé dans sa tête avant qu'il se mette à écrire » (p. 182).
 © Sigmund Freud. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Idées/Gallimard, 1978.

Aussi, je suis mal vu et mal entendu : c'est ainsi que les penseurs ont dit que je faisais disparaître le silence...

Ils n'ont pas accès à la vérité qui se dit par mon intermédiaire. Ils ne peuvent être touchés par le silence que je provoque, que je soutiens pour qu'il tienne la note.

Si vous voulez vous mettre en direction du lieu d'où je parle et de la vérité dont je parle, interrogez le silence qui met en mouvement la main du potier. Ne répond-elle pas à un appel inouï quand le geste crée le trou de *la chose humaine*⁴ d'où le vase comme objet perdu deviendra pur signifiant et non objet utilitaire ».

Cette présence inouïe, venue d'Ailleurs, résonne à perte de vue...

Mozart est stupéfait, il n'avait pas pensé à la dialectique entre le cri et le silence. Il n'avait pas supposé qu'elle pouvait intervenir dans la musique qu'il créait.

Le cri l'interroge : l'appel de l'infini qui se fait entendre dans le silence qu'il crée, le ramène aux moments où il est inspiré.

Il se souvient maintenant l'avoir énoncé :

« l'idée grandit, je la développe, tout devient de plus en plus clair et le morceau est vraiment presque achevé dans ma tête, même s'il est long, de sorte que je peux ensuite, d'un seul regard, le voir en esprit comme un beau tableau ou une belle sculpture, je veux dire qu'en imagination, je n'entends nullement les parties les unes après les autres dans l'ordre où elles devront se suivre, je les entends toutes ensemble à la fois. Instants délicieux. Découverte et mise en œuvre, tout se passe en moi comme dans un beau songe, très lucide. Mais le plus beau, c'est d'entendre ainsi tout à la fois⁵. »

Le psychanalyste, étonné par ce que dévoilent, tout en le voilant, le cri et le silence, rapproche l'inspiration qui s'empare de Mozart et celle qui est à l'origine du mot d'esprit⁶ :

le temps d'invasion par le son de la musique est proche du temps de sidération de la pensée, le temps de la création du mot comme mot d'esprit est comparable à celui *d'un seul regard* où le voir en esprit fait entendre *ainsi tout à la fois*⁷.

Cette mise silencieuse de l'esprit qui ne s'entend pas avec les oreilles évoque la nomination par Lacan le 4 mars 1964 de la pulsion invoquante, comme « la plus proche de l'expérience de l'inconscient⁸ » et invite à la lecture des travaux d'Alain Didier-Weill⁹.

Il se souvient du séminaire sur *l'Éthique de la psychanalyse*¹⁰ où la vérité parle par la bouche de Lacan :

Du trou créé dans la signification, authentique silence¹¹ de la pensée, l'Autre préhistorique invoque une deuxième personne, *Toi de dévotion*, à dire *oui*, comme récepteur, à l'appel inouï de l'esprit.

Le deuxième temps fait passer le récepteur invoqué en émetteur de parole, invoquant, à son tour, l'Altérité. C'est aussi bien le temps de l'écriture de l'ouverture de *Don Giovanni* que celui de l'apparition du mot comme mot d'esprit.

Mozart n'en attendait pas tant du psychanalyste, le silence de la pensée l'interpelle. Il était donc indispensable à l'écriture de la musique de l'ouverture de son *Don Giovanni* !!!

Il s'en souvient maintenant, c'est sa bien-aimée, Constance¹², qui l'a fait venir.

Dans la nuit du 27 au 28 octobre, pour se mettre dans les meilleures conditions d'inspiration, il lui demande de préparer un punch et de lui parler pour qu'il reste éveillé. Elle lui raconte des histoires d'Aladin et de Cendrillon qui le font se tordre de rire.

Les heures passent, aucune note ne s'écrit sur les différentes portées de la partition. À 3 heures du matin, Constance lui propose de faire un somme. Elle le laisse dormir jusqu'à 5 heures.

Dès qu'il s'éveille, poussé par une force invisible, sans s'arrêter, sans rature, il écrit les notes sur les différentes portées de la partition. Quand le copiste arrive, deux heures plus tard, *Don Giovanni* a trouvé son ouverture.

Une question ne le quitte plus : pourquoi n'a-t-il pas pu, de lui-même, trouvé ce silence de la pensée ?

À propos du rire qui ne le quittait pas au début de la nuit, il avoue qu'il ne riait pas tant des histoires racontées par sa femme, Constance, les histoires d'Aladin et de Cendrillon étaient plaisantes, certes, mais pas au point de le faire mourir de rire. En fait, ses éclats de rire étaient la réponse à l'appel éclatant de l'esprit de l'Autre qu'il attendait, sans savoir le moment où il serait « précipité du haut de son apparition¹³ ».

Comme l'enfant qui entend pour la première fois la force de supposition portée sur lui, y consent et répond par l'apparition du rire, création sur son visage, il riait déjà à cette promesse qui l'attendait et qu'il attendait.

Sa sérénité et la possibilité du sommeil s'appuyaient sur cette confiance. Il n'aurait pas pu se laisser aller à l'oubli de la pensée procuré par le sommeil, s'il ne s'était pas fié à l'esprit de la musique.

Insiste, encore, la prosopopée. Il pressent qu'elle fait entendre un appel qui peut être immédiatement recouvert.

Il en est certain, s'il n'a toujours pas trouvé la musique de l'ouverture avant le 27 octobre, ce n'est pas par négligence, mais parce qu'il attendait, lui-même, une nouvelle invocation silencieuse de la

musique. Mais qu'est-ce qui le rendait sourd à cet appel ?

Entendu au moment où il avait écrit la musique du cri de Don Juan, le silence de l'Altérité avait disparu, les ministres de la justice l'ayant recouvert immédiatement, dès qu'il les a fait apparaître au début de la scène ultime.

Comment ces maîtres à penser ont-ils pu, à son insu, le tromper ?

Il comprend maintenant pourquoi le punch et la voix de Constance n'ont pas eu les effets escomptés. Ils le veillaient et le surveillaient. Il était, sans le savoir, en garde à vue.

En les mettant en scène dès que l'être de Don Juan avait lâché son cri, il avait pensé qu'ils auraient pu entendre la mise secrète du *ménéstrel*¹⁴ qui pouvait résonner en eux. Les aurait-il surestimés ?

Il n'avait pas pensé qu'ils étaient réduits à ce qu'ils étaient comme officiers de police, des ministres, administrés par ce qu'ils voyaient et entendaient, missionnés pour trouver et identifier le corps¹⁵.

Et sonne l'illimité de la signification...

Ils avaient oublié l'intuition d'une femme¹⁶ qui avait un savoir inconscient sur le champ de la signification, au-delà du verbe et de la pensée, d'où le mouvement de la création peut venir.

Au réveil, sonne la musique de l'ouverture, très proche mais en même temps si loin de la musique qui préside à l'arrivée du Commandeur (scène XV, acte II).

Il se devait de revenir sur cette rencontre. Pourquoi ? N'avait-il pas suffisamment traduit la confrontation terrible entre le Commandeur et Don Juan ? Y aurait-il autre chose ?

7. C'est le temps de l'Autre qui authentifie le mot comme mot d'esprit.

8. Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, p. 96.

9. Alain Didier-Weill. *Les trois temps de la loi*, Seuil, 1995, et *Invocations*, Calmann-Lévy, 1998.

10. Jacques Lacan, Séminaire du 9 déc. 1959. *L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, p. 69.

11. Qui est sans doute la meilleure approche de la pulsion de mort comme disparition du savoir dans le discours.

12. Parmi les nombreux commentaires pour expliquer la création de l'ouverture de *Don*

Giovanni, nous optons pour la version de sa femme Constance, racontée dans la biographie de W.-A. Mozart de Nissen, son second époux.

13. cf. note : Jacques Lacan. Séminaire du 9 décembre 1959 *L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, p.69.

14. Dominique Bertrand : « Penser la musique : la part du diable », p.57.

15. Mozart met en scène la division entre le corps que l'on a, corps visible que l'on met dans une voiture par exemple, celui que doivent trouver les ministres et le corps pulsionnel, invisible qui se donne dans le cri.

16. Au sens de la part féminine propre à tout humain, part qui est au-delà de la fonction phallique.

17. Qui sera décrite plus tard par Schoenberg en 1923, 1926, 1941, 1946, 1947 et 1948 comme « composition avec douze sons ».

Arnold Schoenberg, *Le style et l'idée*, Buchet/Chastel, 2002, pp.155-193.

18. Je remercie J.-M. Vivès de m'avoir donné cette information.

19. Jusque-là, la dissonance, qui essayait de faire entendre ce qui échappe à la loi souveraine de la tonique, devait revenir dans les limites de la consonance.

Il entend les accords et la voix du Commandeur : les notes longues, de valeur généralement égale et les fréquents sauts d'octave (« *Giovan-ni* », « *invita-sti* »), qui impressionnent, le rythme noire-pointé-croche qui rappelle la tombe d'où il vient, la conclusion lapidaire « *Ah, tempo piu non v'è* », (« Ah, il n'est plus temps ») sur une mélodie chromatique descendante au rythme long et régulier de rondes où le temps semble perdu, les recto-tono avec lesquels il n'y a pas de discussion possible....

Mais, soudain, coup de théâtre : voici que le cri de Don Juan interrompt ce discours et transmet qu'il y a, effectivement autre chose, dans ce Finale.

Don Juan vient de réveiller ses compagnons qui s'étaient endormis dans la culpabilité. Dans le continuum de son cri se fait entendre quelque chose d'inouï qui s'est soudainement donné à lui comme autre loi¹⁷, au moment où le Commandeur s'adressait à son serviteur, Leporello.

C'est une mise étrange qui se dévoile, d'une part parce qu'elle est étrangère à la loi souveraine de la tonalité, d'autre part parce qu'elle n'a été entendue que par Darius Milhaud¹⁸, dans la réplique du Commandeur : « *Chi si pasce di cibo celeste* » (« Celui qui se nourrit de manne céleste »).

Il s'agit d'une série de douze sons à partir de laquelle il a composé la musique de l'apparition du prophète Jonathan venant reprocher à David de s'être laissé corrompre par la chair, dans son opéra *David*, en 1952.

La voix qui chante aura passé, incognito, en contrebande, la dimension de l'esprit.

C'est incroyable ! Don Juan est maintenant convaincu qu'il s'adressait à cette fugitive à travers ses conquêtes féminines, que ses transgressions des limites de la loi définie visaient à le mettre en direction du champ de l'illimité.

Mozart ne savait pas qu'il le savait, qu'il lui fallait un passeur pour le faire entendre de façon inouïe, le Commandeur.

Il aura fallu un Don Juan pour entendre cette trouvaille, la seule qui vaille.

Reconnaissante, elle laisse la trace signifiante de son passage, une composition silencieuse nouant l'orchestre et la voix humaine : *du jamais entendu...*



Les douze sons sont numérotés

Mozart n'en revient pas. Il a trouvé la musique qui condense, dans le même temps, et les lois de la tonalité et une loi qui s'en émancipe par la libération de la dissonance¹⁹.

Le psychanalyste sourit, Mozart lui fait penser à cet artiste qu'il rencontre parfois, le sujet de l'inconscient, à l'origine du mot d'esprit, création qui condense à la fois un mot déjà connu et quelque chose d'inattendu pour en faire du jamais entendu.

L'acteur s'approche de la vérité du sentiment du dramatique, dépassant l'appareil du théâtre, qui s'est donné à lui !

Et Don Juan de les rejoindre en clamant que cette nouveauté l'a détourné du discours consonant de la culpabilité en le tournant vers un autre monde, l'illimité du pur son d'où du nouveau peut advenir puisqu'il s'agit de la dimension du *pas encore* défini...

Il persiste : son cri est aussi bien le « oui » donné comme récepteur à cet appel d'un autre monde venu

de la libération de la dissonance que la trouvaille de l'émetteur qu'il est advenu, pour le faire entendre, à qui peut l'entendre²⁰.

Spirituel Don Juan qui n'est plus invité à se nourrir des commandements puisqu'il est invoqué à partager l'inouï et l'invisible donnés gratuitement par cette Étrangère à douze sons.

L'inespéré est au rendez-vous

Plus rien n'est comme avant. Don Juan n'est plus le « *dissoluto punito* » tant attendu.

La division, entendue dans la voix de l'Autre pour lui qu'est le Commandeur, est à l'origine de sa propre division : l'angoisse l'habite, il revendique le droit à la parole : « *Che vuoi ?* » (« Qu'est-ce que tu veux ? »)

Le Commandeur peut bien continuer à déployer sa stratégie sans appel par le poids des mots, le changement du rythme de la versification, l'accélération du tempo, la pression des recto-tons et des

accords de septième diminuée, son pas peut bien être scandé par le rythme funèbre noire-pointée-croche...

Don Juan est ailleurs. Il ne se dérobe plus, il donne « sa » main et c'est du *jamais vu* :

De la tension qui s'est emparée de son être, sort d'abord une suffocation « *Oi-mé* », (« Oh ! ciel »), livrée par la tension d'un accord de septième diminuée, et sonne, et résonne le cri ouvert à tous les sens...

Arrêtons-nous sur l'appel à la prosopopée des choses muettes que R.M. Rilke adresse à sa muse, Lou Andréas-Salomé²¹ dans sa lettre du 8 août 1903 :

« Quand je m'adresse aux autres, ils ne savent pas me conseiller et ne me comprennent pas. Devant des livres, je suis dans la même situation (aussi désemparé), ils ne m'aident pas non plus, comme s'ils étaient encore trop humains... Seules les choses me parlent. Les choses de Rodin... »

Paris, mai 2005

Schoenberg, dans son deuxième quatuor à cordes, en 1907-1908, remet en cause l'autorité qui dirige la musique occidentale, en libérant la dissonance. Nous supposons qu'il fait entendre, par cet acte sans précédent, le champ illimité de l'Altérité en musique.
20. Selon la logique de la pulsion invoquante, p.39.
21. *Correspondance* Rainer Maria Rilke-Lou Andréas-Salomé, Gallimard, nrf, 2001, p.88.