



**HAL**  
open science

# Quelques “ moments esthétiques ” comme fins de la musique

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Quelques “ moments esthétiques ” comme fins de la musique. 2021. hal-03164390

**HAL Id: hal-03164390**

**<https://hal.science/hal-03164390>**

Preprint submitted on 9 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Quelques « moments esthétiques » comme *fins* de la musique

Jacques Amblard  
LESA (EA-3274)  
Aix Marseille Université

**Abstract :** Si selon la formule du cinéaste Jean-Luc Godard la culture serait « la norme » et l'art, « l'exception », l'art ne pourrait donc jamais se contenter de normes. En tant que catégorie, ou ne serait-ce que concept (« art »), il devrait donc même en finir avec lui-même en permanence, de façon paradoxale, pour mettre fin, en permanence, au dit concept en tant que norme. Ce texte d'esthétique musicale examine quelques cas pratiques de ce paradoxe.

Ce texte est paru dans *Le moment esthétique (Les cahiers traversants, n°2)*, Vauvenargues, Pythéas, 2020, p. 31-41. Ceci en est une version modifiée.

La musique « atteint ses fins entièrement par ses propres moyens<sup>1</sup> », formule Schopenhauer. Or, par « fin », on pourrait à la fois entendre « but » et « terme ». Notre propos, en effet, sera de tendre à l'idée que l'art chercherait, peut-être, à s'achever lui-même, là encore dans les deux sens de « s'achever », en gros *réussir* et *se tuer*. Le moment esthétique serait alors celui de ce terme – aussi but – enfin atteint, certes jamais suffisamment : « fins » reste donc au pluriel puisqu'une fin semble toujours en attirer une autre, la musique (ou l'art peut-être), n'ayant jamais vraiment fini d'en finir avec elle-même. « La musique consomme sa propre mort<sup>2</sup> », résume Adorno.

Certains passages musicaux frappent la mémoire. Une idée est que, pour ce faire, il faut qu'il y ait surprise, non seulement, mais *surprise de surprise*, submersion dans l'étonnement. Les simples surprises musicales, en effet, sont légion : un *forte subito*, un contraste subit. La Symphonie n° 94 de Haydn (1792), dite « La surprise », en comporte-t-

---

<sup>1</sup> *Le monde comme représentation et comme volonté*, tome 2, New York, Dover Publications, 1969, p. 448.

<sup>2</sup> *Mahler. Une physiologie musicale*, Paris, Minuit, 1976, p. 186.

elle une seule véritable ? Il faudrait qu'il y eût une surprise « à la puissance deux » au sens mathématique. Ceci engendrerait alors une *sortie* du chemin musical. Serait engendrée une surprise non plus seulement auditive mais esthétique. Selon nous c'est elle, surtout, qui est apte à frapper la mémoire, donc, au préalable, capable de *frapper le temps*. Musique, temps, et mémoire vont pourtant ensemble. Mais, entrant en dialectique, ils cherchent aussi à s'exclure les uns les autres. La musique, écrit Stravinsky, est « un ordre entre l'homme et le temps. [...] La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit<sup>3</sup> ». Or, paradoxalement, on oubliera éventuellement *tout* de la musique, pourtant « art du temps », si la musique ne sort pas d'elle-même, donc du temps, parfois d'ailleurs si elle est *trop ordonnée*. Stravinsky, ainsi dans les années 1930, pensait peut-être trop en termes de « retour à l'ordre ». Il faut un bouleversement, non seulement de langage, mais davantage, de catégorie, de dimension, voire de médium.

C'est encore au-delà de ce qu'Adorno, étudiant l'œuvre de Mahler, appelle une *percée*<sup>4</sup>. C'est aussi ce qu'après lui, les parangons d'un modernisme idéalisé, souhaité parfait, appelaient trop vite, trop souvent, « l'inouï », et qui ne l'était souvent que dans le projet, non le rendu, du compositeur analysé<sup>5</sup>. Cet « inouï » n'était certes jamais ouï. Mais il n'était pas – la plupart du temps – une percée : sinon, exactement, on s'en *souviendrait* : la mémoire en serait frappée. La percée n'est donc pas seulement une nouveauté, mais aussi une nouveauté pérennisée par la forme, immédiatement comprise comme neuve par tout auditeur impressionné. Cela reviendrait à la définition kantienne<sup>6</sup> de cet hypothétique « génie », mais ce « génie » concentré plus modestement sur un moment d'une œuvre. Un pic. Un sursaut esthétique. Donnons quelques exemples de telles percées en espérant que ces dernières constituent des « universels kantien » (et non les seuls goûts de l'auteur), pour peu que de tels « universels » existent.

La percée est d'autant plus repérable quand il s'agit d'un rôle vociférant, percée noire. C'est encore, à propos de Mahler, ce qu'Adorno appelle une « catastrophe<sup>7</sup> », un

---

<sup>3</sup> *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935, p. 69-70.

<sup>4</sup> Adorno, *op. cit.*, p. 25 et 70.

<sup>5</sup> « L'analyse est critique » explique Adorno, « en tant que destruction de cette illusion » qui consisterait à croire à la « pure Gestalt ». Voir son *Alban Berg. Le maître de la variation infime*, Paris, Gallimard, 1969, p. 73.

<sup>6</sup> *Critique de la faculté de juger*, § 49.

<sup>7</sup> Adorno, *Mahler, op. cit.*, p. 122 et 232.

« écroulement<sup>8</sup> » ou un « effondrement<sup>9</sup> ». On atteint ceci, par exemple, dans l'accord final de la Sixième symphonie (1903-4) de Mahler. C'est plus qu'un *forte subito*. C'est un coup du destin. D'ailleurs, un gros marteau de bois, instrument exceptionnel, construit pour l'occasion (véritable *percée instrumentale*), est alors frappé par un percussionniste, comme à deux autres moments de ce *finale* (aux débuts des seconde et quatrième parties de ce très long mouvement). Nous avons voulu partager ce moment avec les auditeurs de France Culture<sup>10</sup>. Mais ça n'a pas été possible. Car l'ingénieur du son, par compétence réelle, d'un *geste compétent*, a aussitôt corrigé, baissé, « harmonisé » le niveau sonore, à l'arrivée du coup du destin, pour « l'égaliser ». Ce pic n'était précisément pas le bien venu, *techniquement*, sur les ondes. Presque deux décennies plus tard, nous avons voulu partager ce moment avec le public, le jour de la journée d'étude<sup>11</sup>. Mais ça n'a pas été possible. Les deux techniciens, là encore, ont veillé, résisté, par compétence. Mahler, par ce moment esthétique, met en crise les futurs ingénieurs du son. Du moins il les défie. Il propose un contraste sonore problématique *en soi*. C'est pourquoi, dans quelque disposition testamentaire éventuelle, nous n'indiquerons jamais de passer cette musique durant nos funérailles (moment esthétique de notre existence propre). Nous ne chercherons plus à partager ce moment avec le public. Car *ce ne sera pas possible*.

Une autre catastrophe fait trembler l'adagio initial de la 10<sup>e</sup> symphonie (1911). Mahler était alors cardiaque, et sur le point de succomber, durant cette année 1911. Cette catastrophe vient par un envahissement soudain des cuivres et de tout l'orchestre, *fortissimo*, sur de minces jeux contrapuntiques des cordes, à deux voix seulement, *pianissimo*. L'effet est peut-être comme celui d'un infarctus. C'est un événement impossible, qui a l'idée d'advenir. Et c'est donc un moment esthétique, lui aussi, repérable facilement, comme le serait, au centre d'une plaine, une montagne : par son haut niveau (sonore) et son épaisseur – orchestrale *subite*, ainsi défiant les anciennes lois d'homogénéité de l'orchestration.

---

<sup>8</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Dans un numéro de notre émission hebdomadaire *Méli-mélodies*, chaque jeudi, durant la saison 1999-2000.

<sup>11</sup> Le 21 juin 2018 à « Aix Marseille Université ».

Dans le premier de ces deux derniers cas<sup>12</sup>, la percée est une diachronie esthétique : c'est l'irruption du futur dans le présent, en l'occurrence, l'annonce de l'expressionnisme viennois, dès 1903, dans le postromantisme du reste du langage. Voilà certes une considération historiciste. Le moment esthétique semble articulé avec l'Histoire. On penserait même que l'esthétique serait au fond la « beauté de l'Histoire » à cause de ce simple symptôme. On y reviendra en conclusion.

Le moment esthétique n'est pas toujours aussi brusque pour autant. Quelque chose chez les « impressionnistes » musicaux (en gros, Debussy et Ravel avant 1918) ne fait que retrouver ce début de la Tora : « Que la lumière soit ! Et la lumière fut ». La percée, cette fois presque visible, du rai de lumière, chez Debussy, tend souvent au moment esthétique, plus ou moins net. Car elle est le moment où la musique sort d'elle-même, sort du temps, pour devenir peinture, ou lumière (ou précisément « peinture de la lumière » donc effectivement impressionnisme). Elle réalise ce basculement repéré par Jean-Claude Piguet, au début du XX<sup>e</sup> siècle, d'une « musique de l'affect » vers une « musique de l'image<sup>13</sup> ». Mais, de ces percées lumineuses, l'exemple littéralement *phare* est décelé par Stéphan Etcharry à la transition des scènes 2 et 3 de l'acte III de *Pelléas et Mélisande* (1898) de Debussy. Ce serait « l'un des moments les plus emblématiques de cette pénétration de la lumière à l'opéra<sup>14</sup> ». Et c'est bien une « épiphanie<sup>15</sup> », voire une petite *apocalypse*, soit une révélation. Cette percée, qu'Etcharry appelle « pénétration », comme moment esthétique, n'est pas engendrée par un crescendo d'orchestre, mais par « un *incroyable* crescendo d'orchestre<sup>16</sup> ». (Etcharry expose aussi comment ce type de percées lumineuses, alors typiquement français, serait non seulement moment esthétique mais moment politique, le soleil *contre* ce « clair de lune allemand » trop envahissant depuis 1870 et la percée des Prussiens jusqu'aux portes de Paris<sup>17</sup>.) Henry Barraud, lui, parle « d'invasion ». Ce serait une « véritable

---

<sup>12</sup> Et même en un sens dans le deuxième. Car l'expressionnisme est annonçable aussi bien en 1911, au sein d'un langage alors « en retard sur lui », en une sorte de double diachronie.

<sup>13</sup> *Philosophie et musique*, Chêne-Bourg (Suisse), Georg éd., 1996, p. 172-173. Piguet attribue ce basculement à Stravinsky alors qu'il le serait encore bien mieux à Debussy.

<sup>14</sup> « Épiphanies de la lumière dans la musique française à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle », in *Euterpe*, n° 30, juillet 2018, p. 5.

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 17.

invasion de la scène et de l'espace sonore par un éclatant soleil de printemps<sup>18</sup> ». Et notons que Barraud, compositeur, parle ici en – modeste – poète. Ce n'est pas seulement que « ce dont on ne peut parler, il faut le chanter<sup>19</sup> ». C'est que la percée abrase évidemment les spécialités. Elle perce les cloisons. C'est sa fonction. Elle *transcende* d'autant plus logiquement qu'elle est le « *trans* » *per se* (percée). Et voilà où l'on veut en venir, voire en finir : elle semble, paradoxalement, la condition nécessaire de l'art en tant qu'il est *exception*<sup>20</sup>, d'une part, et la mise à mal de l'art en tant que catégorie, d'autre part, mise à mal fatalement corrélée. C'est là où l'art approche donc de sa fin naturellement et en permanence (à l'idéal). Le paradoxe se dit mieux ainsi : l'art ne peut jamais finir s'il finit en permanence. On y reviendra à propos de Cage, bien entendu « metteur en crise » par excellence et *finisseur permanent*.

Le moment esthétique ne procède pas non plus nécessairement d'une augmentation du volume sonore, brusque ou progressive. Il peut être justement l'inverse, une néantisation douce, cependant aussi repérable, aussi mémorable : en fait aussi mémorisée. C'est comme lorsque Alain Chareyre-Méjean se *rappelle*, écrit-il, un « passage étonnant<sup>21</sup> » – mémorable puisqu'il s'en rappelle et peut-être mieux que tout autre passage – dans *Catherine Certitude* (1988) de Modiano. Deux personnages, père et fille, se pèsent ensemble, montent ensemble sur une balance. Or, « tout était doux et brumeux autour de nous. Le temps était arrêté. Nous étions bien<sup>22</sup>. » Le moment esthétique s'accompagne, là encore, de l'arrêt du temps, donc de l'arrêt de l'histoire, voire peut-être de l'Histoire s'il était vraiment puissant ? (Mais on attend encore ce MOMENT ESTHETIQUE puisque la fin du temps – jusqu'à preuve du contraire – ne semble pas encore venue, n'en déplaise à

---

<sup>18</sup> « Commentaire littéraire et musical », in *L'Avant-Scène Opéra : Pelléas et Mélisande de Debussy*, n° 9, 1992, p. 56. Cité par Stéphan Etcharry, *ibid.*, p. 5.

<sup>19</sup> Heiner Müller, ici, est cité par Ludwig Flaszen dans « Deux précurseurs : Brecht et Grotowski », in *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 41. Lui aussi homme de théâtre, Lev Dodine développera la même opinion que Müller : « lorsqu'on touche à une limite des sentiments, lorsqu'on arrive à un paroxysme dramatique, on découvre que n'importe qu'elle parole va être fausse... que peut-on faire alors, sinon chanter ? » (« La jeunesse et les chants », in *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 103).

<sup>20</sup> On se souvient de la phrase de Godard. Voir *La culture c'est la règle, l'art c'est l'exception*, Paris, L'Harmattan, 2012.

<sup>21</sup> « Se balancer d'un pied à l'autre », in *Les cahiers traversants*, n° 1, 2017, p. 5

<sup>22</sup> *Idem*, p. 6.

Messiaen, même encore 26 ans après la mort de ce dernier<sup>23</sup>.)

Cette illumination absolument discrète est aussi ce qui survient, tendresse diachronique, tendresse perçante, à la fin du second mouvement du Concerto pour piano n° 22 (1784) de Mozart. Le lecteur cherchera précisément où (quand). Et il *reconnaîtra* ce passage, puis s'en souviendra – ce qu'il fallait démontrer. Il semble plus important que cette démonstration soit faite plutôt que nous indiquions le moment précis dans la partition, ce qui serait facile et inutile. Peut-être vaut-il mieux entendre ce « moment de concerto » par Daniel Barenboim (chef d'orchestre et pianiste : il dirige alors depuis son piano). Cette percée, résonance des cordes, égayée par les tintinnabules mozartiens du piano, est peut-être romantique, déjà, au milieu du vieux langage classique. Là encore, le moment esthétique serait une incursion diachronique. Mais y a-t-il, dans cette idée, décidément, une croyance en quelque magie historiciste ? L'historicisme croit implicitement au destin, comme l'explique Popper, et donc à la magie<sup>24</sup>. La percée ressemblerait alors à quelque vision prophétique. La percée semble faire survenir une magie. C'est pourquoi il est très difficile de la prendre comme sujet sans user de superlatifs : elle est aussi la mise en crise de la scientificité peut-être.

Las, la question ici est celle de l'écho. Mozart *perce* le XVIII<sup>e</sup> siècle avec cette résonance, et pas seulement elle, avec aussi son style habituel, celui du – magique ou – « divin Mozart », ici particulièrement « divin » selon l'idée de Nietzsche (car léger)<sup>25</sup>, mais *romantisé* par l'écho. On

---

<sup>23</sup> Messiaen, en *philosophe* (on s'en expliquera en fin de texte) espérait donc la fin du temps de 1940-41 (*Quatuor pour la fin du temps*) à *Eclairs sur l'au-delà* (1988-91), œuvre testamentaire écrite sur l'*Apocalypse* de Jean, et donc jusqu'à son dernier souffle (en 1992).

<sup>24</sup> « L'historicisme est un mouvement très ancien. Ses formes les plus antiques, comme les doctrines des cycles vitaux des cités et des races, précèdent même la conception téléologique primitive selon laquelle il y a des intentions cachées derrière les décrets du destin. Bien que cette divination des intentions cachées soit bien éloignée de la manière de penser scientifique, elle a laissé des traces indubitables sur les théories historicistes même les plus modernes. Toutes les variantes de l'historicisme traduisent le sentiment d'être emporté vers l'avenir par des forces irrésistibles. » Karl Popper, *Misère de l'historicisme*, Paris, Plon, 1956 (1988 pour l'édition de poche, p. 200).

<sup>25</sup> « Ce qui est bon est léger. Tout ce qui est divin marche d'un pas délicat ». Nietzsche *Le cas Wagner*, Paris, Gallimard, 1974, p. 21. Ou du même auteur : « Zarathoustra le danseur, Zarathoustra le léger, celui qui agite ses ailes, prêt au vol, faisant signe à tous les oiseaux, prêt et agile, divinement léger. » *Ainsi parlait Zarathoustra*, « De l'homme supérieur », § 18.

expliquait ailleurs le rapport entre romantisme et écho<sup>26</sup>. Au-delà du romantisme, Bachelard donne à l'écho une portée de quasi-essence musicale : « L'art a besoin de s'instruire sur des reflets, la musique a besoin de s'instruire sur des échos<sup>27</sup> ». D'autres, plus loin encore, lui octroient cette ontologie digne de l'allégorie de la caverne (aux échos) de Platon, ce qui expliquerait la percée (du *sens* en ce cas) qu'il engendrerait. Ainsi Jean-Luc Nancy : « La possibilité du sens (ou si l'on veut la condition transcendante de signifiante sans laquelle il n'y aurait aucun sens) se retrouve avec la possibilité résonnante du son : c'est-à-dire en définitive avec la possibilité d'un écho ou du renvoi du son à soi en soi<sup>28</sup> ». Un grand moment esthétique vient alors logiquement en 1801, avec la Sonate « Clair de lune » (opus 27 n° 2). Beethoven semble y proclamer, y installer définitivement l'écho, épinglant son nom dessus, ou plus généralement celui de l'Allemagne. C'est comme s'il tournait la page du XVIII<sup>e</sup> siècle pour passer à la page du XIX<sup>e</sup>, comme s'il inventait la prétendue « grande musique » au passage, et comme si cette dernière, en plus, telle un or rare, extrait d'une mine particulièrement précieuse, était comme issue d'une concession « plutôt » prussienne. L'écho touche ainsi son caractère politique. Il semble en grande partie ce « clair de lune allemand » susmentionné. Et l'écho semble effectivement cette pierre angulaire ontologique du son. On n'en restera donc pas là. Dès lors, d'autres moments historiques/esthétiques sont obtenus quand l'écho, paramètre essentiel, semble-t-il, s'avère parfois, au XX<sup>e</sup> siècle, inattendu, faux, ou parcellaire, par divers effets de montages<sup>29</sup>. Cela suffit à faire autant de moments esthétiques à cause de l'importance originaire de l'écho. Chacun de ces nouveaux moments esthétiques est alors affaire de greffe inédite, incongrue. La question du moment esthétique, en ces cas particuliers, se résume alors à repérer « le porte-greffe et le greffon musicaux<sup>30</sup> ». Et l'on atteint une seconde fois (avant même d'évoquer Cage) le paradoxe d'un art, tel quelque absolu, ou magie, qui cherche sa fin, sa frontière ultime, ses confins, pour trouver son centre. L'art sort de lui-même essentiellement quand il est

---

<sup>26</sup> Voir « Deux exemples de montages dans des œuvres musicales du XX<sup>e</sup> siècle – Prokofiev et Berio », in *Le montage dans les arts*, Aix-en-Provence, PUP, 2008, p. 109-116.

<sup>27</sup> *L'eau et les rêves*, conclusion, seconde partie.

<sup>28</sup> « Être à l'écoute », in *L'écoute*, textes réunis par Peter Szendy, Paris, L'Harmattan, Ircam-Centre Pompidou, 2000, p. 299.

<sup>29</sup> Revoir Amblard, *op. cit.*

<sup>30</sup> Brigida Migliore, « Une relecture métaphorique de la greffe dans *La scala del cielo* de Zad Moulata », in *Euterpe*, n° 30, juillet 2018, p. 27.

lui-même. La greffe, en effet, est l'hétérogène, et pourtant l'homogène si, comme l'écrit Derrida, « écrire veut dire greffer<sup>31</sup> » : écrire (acte ordinaire pour Derrida) veut dire greffer (acte extraordinaire).

L'opus silencieux de Cage offre bien sûr également un moment esthétique, à l'opposé des catastrophes mahlériennes. C'est la percée blanche, par le vide : 4'33 (1952) est l'aporie musicale par excellence. Et quand s'est-on mieux souvenu d'une musique : ce silence d'un pianiste devant son piano ? (Il existe une version pour orchestre, voire un enregistrement sur disque noir de cette version pour orchestre.) La musique cherche-t-elle donc décidément, essentiellement, cela ? Le silence ? Pascal Quignard le formule ainsi : « Le silence est devenu le vertige moderne<sup>32</sup> ». Au-delà, le moment esthétique de 4'33 semble LE moment esthétique musical. Quand, en effet, la musique semble mieux sortir d'elle-même que quand elle se tait ? Ici on comprend enfin cette logique esthétique simple : l'art semble devoir *finir*, un moment, pour construire un instant vraiment exceptionnel. Voilà la percée par excellence.

Finissons donc. Ricœur écrit dans *Histoire et vérité* (1955) que « toute philosophie est, d'une certaine façon, la fin de l'histoire ». Du point de vue de notre texte, ici, tout philosophe devient donc historien, penseur de l'histoire (à l'instar de Hegel et Marx) et cherchant donc la mort de son sujet, en l'occurrence, la fin de l'histoire. C'est d'ailleurs bien ce que fait Fukuyama<sup>33</sup>. Il ne s'agit pas seulement, pour lui, d'analyser les conséquences de la chute du Rideau de Fer en 1989. Il s'agit de profiter de cette analyse pour achever son art propre, celui de philosopher. Il s'agirait d'écrire son dernier livre, de livrer son propre chant du cygne en parlant de celui de l'humanité. En tant qu'historien, le philosophe n'aurait donc cessé de prononcer le mot *fin*, juste pour offrir le moment esthétique de son art par excellence. Que philosopher, et surtout faire de l'esthétique, soit peut-être un art, ne doit d'ailleurs pas nous étonner<sup>34</sup>. Dès sa fondation chez Baumgarten, l'esthétique n'est justement

---

<sup>31</sup> *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 395. Cité par Brigida Migliore, *idem*, p. 19.

<sup>32</sup> *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 277. Mais c'est là un avis négatif, une fuite agacée du bruit (certes pas seulement). Quignard continue : « De la même façon qu'il devient un luxe exceptionnel dans les mégapoles ».

<sup>33</sup> *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>34</sup> Voir à ce sujet notre texte « L'œuvre esthétique ou l'esthétique comme art concurrent de son objet d'étude », in *L'Université des Arts*, sous la direction de Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2004, 11-19.

pas dite « penser de la beauté » mais « beauté du penser<sup>35</sup> ». L'esthétique serait donc, en quelque sorte, la philosophie quand elle devient tout particulièrement un art, non la philosophie de l'art (qui ne serait qu'une incidence, une application de l'esthétique). Et cet art aussi devrait donc s'arrêter pour être lui-même.

Pour finir encore (puisque c'est le but), un compositeur, selon Dusapin, chercherait, essentiellement, le moment esthétique, peut-être donc par excellence, consistant à *arrêter de composer*<sup>36</sup>. Il ne s'agit pas seulement « d'arrêter radieux » comme on « finirait en beauté », cette dernière formule constituant, dans le cadre de ce texte, un pléonasme. La beauté, et le caractère radieux, seraient déclenchés essentiellement par l'arrêt.

Jacques Amblard  
LESA (EA 3274)  
Aix Marseille Université

---

<sup>35</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique*, Paris, L'Herne, 1988, p. 135.

<sup>36</sup> Voir « "Oui, radieux ! M'arrêter de façon radieuse". Entretien avec Pascal Dusapin », *Incidences... Pierre Boulez*, Paris, mf, 2006, p. 132.