

Postmodernité ou *Spätzeit*

Notes sur la puissance anamnésique du musical

Giancarlo Siciliano

Carrefour ou entre-deux, défi et traversée de l'Occident, le champ jazzistique déborde toute limite de sa propre matrice afro-américaine sans pour autant échapper aux paradigmes de la modernité et de cette supposée postmodernité laquelle, depuis les analyses amorcées par Jean-François Lyotard¹ autour de la (dé)légitimation des savoirs occidentaux, semble caractériser nos sociétés hyper-industrielles.

Les réflexions que voici² cherchent à déterminer la pertinence et l'éventuelle applicabilité de la catégorie conceptuelle du postmoderne au projet jazzistique en tant que lieu où se noue un ensemble d'enjeux dont les déplacements — graduels jusqu'à l'imperceptible — n'ont comme point d'origine qu'un *mésentendre originaire*, si tant est que l'on puisse envisager une compréhension du fait musical depuis la possibilité même d'une « mécompréhension »³.

Comment alors (mé)comprendre le postmoderne au-delà des schèmes historicistes auxquels le préfixe « post- » l'a souvent réduit et au-delà de cet effet de continuité que ce préfixe même, de par sa vertigineuse prolifération parmi les champs disciplinaires les plus divers, a laissé présupposer sans la moindre inquiétude ? En tant que formation discursive spécifique, s'il peut en être une, le postmoderne apparaît, en premier lieu, comme la pointe critique d'un problème de l'Occident : celui de la fin d'une téléologie, d'un progrès ou d'une émancipation. Face à ce problème, le champ jazzistique ne s'assigne d'autre tâche que de poser un défi à cette téléologie en déterritorialisant la culture de l'Occident. Car contrairement aux musiques d'art européennes écrites, le jazz donne à entendre le paradoxe selon lequel le mouvement ne s'oppose pas purement et simplement au repos : autrement dit, les notions de tension et de résolution — essentielles pour une

musique qui ne quitte pas entièrement les prémisses de l'harmonie fonctionnelle — sont pensées et mises en acte de façon à ce que le sens d'une fin ou de ce que l'on pourrait désigner comme une destination, une arrivée, une demeure, un territoire — termes que l'on pourrait traduire vers le lexique musicologique par celui de « tonique » —, puisse s'élargir au point d'intégrer d'autres techniques et dispositifs d'écoute. En effet, ce en quoi consiste le paradoxe du matériau harmonique du jazz, c'est la co-existence de l'*Un* et du *Multiple* en vertu d'un degré d'interchangeabilité de cette structure de repos, finalité et destination qu'est l'accord dit de « tonique » : ainsi, *do septième majeur* — avec ses extensions mettant en évidence l'intervalle de onzième augmentée — peut-il fonctionner en tant que point terminal d'un morceau de jazz à même titre que *la septième mineur* (bien entendu, aussi, avec une autre, toutes ou une partie de ses extensions que sont les intervalles de neuvième majeure, de onzième juste et de treizième majeure) ; *la bémol septième majeur* (avec, encore une fois, toutes ses extensions axiomatiquement acceptées et tenues pour acquises par une technique d'écoute intersubjectivement négociée, construite et partagée par toute communauté jazzistique initiée au langage harmonique de Herbie Hancock, Keith Jarrett, Chick Corea et Richie Beirach, pour ne nommer que les plus connus parmi les musiciens ayant donné à ces enjeux formels les impulsions les plus déterminantes).

Sur le plan de l'organisation rythmique et métrique, l'*Un* ne revêt qu'une moindre importance dans la mesure où il est mis en parenthèse étant donné qu'il prend en charge d'autres fonctions que celles que lui attribuent d'autres musiques. C'est le milieu qui « inaugure » ce repère apparemment initial de tout énoncé jazzistique : il suffit, pour s'en convaincre,

d'observer les exemples paradigmatiques de batteurs tels Elvin Jones ou Claude Ranger ou, plus généralement, la façon dont tout musicien de jazz compte la mesure avant d'entamer le jeu instrumental. Celui-ci présuppose l'intériorisation d'une technique rythmique laquelle n'est jamais réductible à une fausse identité entre discrétisation des temps de la mesure et flux rythmique : c'est pourquoi, dans la pratique du jazz, « compter la mesure » ne consiste pas seulement en la vocalisation des chiffres 1, 2, 3, 4 (ou d'autres combinaisons selon les contraintes métriques établies). Quelles que soient les chiffres vocalisés, l'essentiel c'est leur ordonnancement métrique et leur régularité de pulsation. Chaque musicien de jazz digne du nom *doit avoir incorporé* — comme Marcel Mauss l'avait très bien compris — une telle *technique du corps* qui se déploie au-delà de toute *mathesis* avant de pouvoir l'extérioriser au moment voulu d'une nouvelle exécution, c'est-à-dire au seuil d'un possible événement musical — ni oral ni écrit ; mais les deux à la fois, c'est-à-dire audiotactile — telle l'improvisation d'un chorus.

Au-delà des processus de rationalisation technique caractéristiques de l'Occident, le jazz appelle une *autre cardinalité* : notion que nous dégageons des travaux que Bernard Stiegler poursuit dans le contexte d'une plus ample thématique qu'il nomme « désorientation originaire⁴ » du monde. Mais aussi pour la déplacer vers ce lieu qu'est l'Atlantique noir où le champ jazzistique inscrit, d'après Paul Gilroy, sa double conscience. Ne pouvant plus être conçu uniquement en termes de lieu, l'Occident ne s'avère être, d'après Christian Béhune, qu'un « projet » :

Ainsi le jazz, à l'heure de son émergence, s'est-il trouvé dans une situation éminemment paradoxale. En effet, bien que son propos fût, dès l'origine, étranger aux visées propres de l'Occident, l'expression jazzistique s'est presque entièrement déployée à l'intérieur du monde occidental, et placée de ce fait en perspective de présupposés, de conventions, de problématiques et d'intérêts qui n'étaient pas les siens. Le jazz aura donc d'emblée été confronté aux stratégies et aux valeurs fondatrices d'un univers culturel dont, *a priori*, il n'avait que faire, mais qui pourtant infléchissaient sa poétique. En se structurant à l'intérieur d'un espace d'incompréhension radicale, le

« champ jazzistique » aura émergé d'un malentendu. Or, du fait même de sa position originaire, ce « mésestimer » semble constitutif de l'être même du jazz et jalonne son parcours⁵.

Par une musique éminemment humaine, trop humaine⁶, le champ jazzistique fait trembler toute assise historique en ce que

l'humanité se pose de manière inaugurale à chacun de ses moments, ni plus ni moins, en toute naïveté, au sens premier du terme. C'est pourquoi, [...] il n'y a pas à proprement parler d'histoire du jazz. En jazz, les périodes et les styles se chevauchent et cohabitent — ou plutôt coexistent — sans se dépasser (*aufheben*) ; et s'il arrive que « l'histoire du jazz » soulève des polémiques et anime les controverses, celles-ci émanent de la critique occidentale et non de ses acteurs qui n'ont que faire de telles querelles⁷.

Et ce d'autant qu'elles se sont prolongées tout le long des débats autour de ce « postmoderne », avec les guillemets dont l'importance apparaîtra de plus en plus, dont il n'est pas inutile de rappeler qu'il « est déjà clos, ou peut-être n'aura-t-il jamais eu lieu⁸ » comme le laissait déjà entrevoir l'une des plus lapidaires des définitions que proposait Jean-François Lyotard lui-même, à savoir l'idée de « réécrire la modernité⁹ », terme que l'usage courant a tendance à rétrécir au sens d'innovation stylistique et/ou technologique comme lorsque l'on parle de « modernisation » d'une infrastructure matérielle ou d'un dispositif technique. Dans le cadre du débat qui retient ici notre attention, la réhabilitation d'un autre champ lexical s'impose avant de procéder à une étude du « postmoderne » — en tant que tel et à supposer qu'il existe — dans le champ jazzistique : en effet et en toute sérénité philosophique, des historiens du jazz tels Joachim Ernst Berendt¹⁰ lui confèrent une existence lorsqu'il rendent compte des transformations du jazz au cours des années quatre-vingt. D'autres auteurs y ont également contribué par une attention portée sur une forme de « résurgence du passé¹¹ ». Mais si, d'après Béatrice Ramaut-Chevassus, la modernité musicale se laisserait décrire en termes d'un projet « poïético-centrique¹² », dont

l'impulsion principale serait donnée et définie par ses producteurs, auteurs et compositeurs qui travaillent en vue d'une réception des futures générations, la postmodernité se laisserait, en revanche, caractériser par ce que cet auteur même a qualifié de « hégémonie de l'esthétique¹³ » de par l'importance attachée à une exigence de communicabilité. Avant de donner trop de crédit à une telle opposition, calquée sur les restrictions de la tripartition sémiologique de Jean-Jacques Nattiez et Jean Molino en ce qu'elle ne fait guère plus que traduire en des termes faussement novateurs l'opposition bien sédimentée dans le discours sociologique entre production et réception, cette problématique appelle d'emblée de nombreuses précautions quant à la manière de poser les termes du débat tels qu'ils peuvent être pertinemment transposés sur un terrain musicologique. Une telle apparente clarté risquerait d'occulter la réalité du postmoderne par ce que Walter Moser estime, à juste titre, être « des lectures trop faciles ou de mauvaise foi du préfixe post-¹⁴ ». De telles lectures, poursuit-il,

attribuent à la postmodernité le projet de fonder ou inaugurer une nouvelle époque (celle qui viendrait *après* la modernité) ou la volonté de s'opposer à la modernité (ce serait alors une position *contre* la modernité). Les choses ne sont plus de cette simplicité ou clarté moderne. Il faut d'emblée admettre que la question de la postmodernité ne peut pas être tranchée ou conclue par un acte de force ou de volonté. C'est une tâche continue, un « work in progress », une patiente perlaboration¹⁵.

On peut déceler, dans certains discours musicologiques, une pensée du dépassement qui se manifeste par l'invocation d'un « post-postmodernisme¹⁶ » aussi caricatural et regrettable qu'inutile pour la tâche dont il est question ici. La philosophie s'efforce en permanence de mettre à distance les nombreuses appropriations du terme de postmoderne tel qu'il peut se laisser appauvrir par un suremploi dont on a pu souligner la tendance vers une telle régression qui finirait bien par nous amener, comme l'a relevé Umberto Eco¹⁷ avec humour, « jusqu'à Homère... ».

Parmi d'autres options qui appellent une attention plus particulière, soulignons celle, proposée par Marc Augé, de « surmoderne ». Par ce terme, Augé désigne trois caractéristiques¹⁸ d'une anthropologie des mondes contemporains — projet dont la spécificité réside dans cette individualité que le jazz récuse, précisément, en proposant des *agencements collectifs d'énonciation* par lesquels ouvrir à nouveau les espaces de liberté du *musiquer*. Ainsi, cette complexe organisation qu'est le groupe de jazz, explique Yves Citton, « donne l'image idéale du groupe social dans la mesure où son degré de puissance créatrice sera d'autant plus accompli qu'il mettra en place des agencements collectifs laissant chacun *aussi libre que possible de construire et d'exprimer sa singularité*¹⁹ ».

Il conviendrait ainsi de dessiner à nouveau ce champ discursif que nous ne nommerons pas seulement « sur-moderne »

ou « post-moderne ». C'est celui, à la limite du traduisible, d'une *Spätzeit* — d'après le choix lexical opéré par Walter Moser²⁰ — qui aura retenu notre attention.

Le concept de modernité se serait laissé rétrécir au point où Jürgen Habermas regrette que « le rapport entre moderne et classique ait désormais perdu toute référence historique fixe²¹ ». Or une telle position est critiquable en ce qu'elle méconnaît les cinq composantes sémantiques qui se recourent à l'intérieur de la *Spätzeit*. Walter Moser les a identifiées et rassemblées dans le cadre d'une théorie de l'affect post-moderne²². Ainsi, la *perte d'énergie* comme épuisement de l'élan créateur et construction d'un imaginaire entropique auquel les musiques afro-américaines résistent. Quant à la *déchéance*, elle indique le temps comme opérateur d'un déclin inexorable. Ensuite, et plus manifestement, la *saturation culturelle*. Contrairement au fantasme moderne de la *tabula rasa*, le sujet de la *Spätzeit* vit dans l'accumulation des restes des époques antérieures. Les méta-récits du progrès et de l'illusion entretenus par les avant-gardes historiques d'effacer leur héritage cessent de nous guider. Car les vraies traditions, écrit Ivanka Stoïanova,

ne progressent pas, puisqu'elles représentent le point le plus avancé de toute vérité. Et l'unique progrès réalisable consiste à conserver la forme et la force de ces traditions. [...] Le savoir scientifique n'a jamais été — et n'est pas, même à l'époque des immatériaux — tout le savoir. Il a été toujours en conflit, ou plutôt en relation complémentaire avec un autre savoir — celui des traditions « hors temps » qui défient l'idée du progrès. La musique elle-même, comme la langue, n'est jamais « toute ». Les années 80 avec l'impureté — les acquisitions technologiques, les références multiples, les mélanges de styles, les interactions et les contaminations — mettent en évidence le fait qu'aujourd'hui, plus que jamais, l'esprit de « l'homme de la caverne » ne peut être qu'un anachronisme fort regrettable²³.

Il en résulte le paradoxe d'après lequel un manque d'énergie peut et finit par coexister avec une abondance de restes et de fragments. La *secondarité* se manifeste, quant à elle, par ces procédés tels la parodie, le palimpseste et le *sampling* déployés en littérature comme dans d'autres arts et plus particulièrement l'architecture. Les diverses formes de recyclage dans la mode vestimentaire et musicale, comme l'atteste la culture *vintage*, s'imposent au point d'effacer l'inexorable linéarité du temps téléologique en essayant de mettre en évidence une qualité que la langue anglaise qualifie de *evergreen* et l'italien de *intramontabile*²⁴. Mais si le postmoderne mobilise des jeux de citations, de collage, d'ironie, de second degré ou d'autres mélanges de style, d'époques historiques et sensibilités diverses, il devient alors impératif de dégager le motif critique et rigoureusement psychanalytique de l'*anamnèse* telle qu'il se distingue, d'après Freud, de la « perlaboration » (*Durcharbeitung*), de la « remémoration » (*Erinnerung*) et de la « répétition²⁵ » (*Wiederholung*) — notions loin d'être

réductibles à l'appropriation par le marché de l'art d'un mythe de création *ex nihilo*²⁶. Comme le rappelle Françoise Escal, peut-être

y a-t-il en musique, par rapport aux autres langages artistiques, une surdétermination de la citation, du fait que la rémanence auditive est plus puissante sans doute que la rémanence visuelle, par exemple. La réminiscence, comme souvenir involontaire, a quelque chose de fatal en musique. Mais la citation autrefois était comme naturalisée, elle allait de soi, et on citait innocemment, comme on respire. La citation au XX^e siècle n'est donc pas nouvelle en soi, c'est son statut qui a changé²⁷.

La *postériorité* est, en revanche, une temporalité *relationnelle* et non pas *historique* (à l'instar du Baroque, des Lumières ou du Romantisme). Il s'agit d'un moment — au sens le plus spatialisant que l'on puisse imprimer à ce terme — qui survient tardivement par rapport à une antériorité qui ne peut avoir été que fantasme.

Deux structures affectives spécifiques — que le champ jazzistique rassemble sous le nom de *blues* — se trouvent ainsi conjuguées : la nostalgie et la mélancolie. D'autres perspectives — et notamment celles, anglo-canadiennes, inscrites dans les champs disciplinaires des *Communication Studies* souvent inspirées par le cynisme de Jean Baudrillard, n'ont accordé que trop peu d'attention aux structures affectives que nous venons de souligner. D'où leur glissement vers une sorte de boursoufflure rhétorique telle celle, sous la plume d'Arthur Kroker et David Cook, d'après laquelle nous serions en train de vivre le postmoderne comme un grand récit — un moment historique d'implosion, d'effacement et de renversement ; un moment où *la volonté de volonté* du paysage technocratique (l'expansion dynamique en dehors de la maîtrise de la nature sociale et non-sociale) — trace un grand arc de renversement qui relie à nouveau un sens du primitivisme presque mythique en tant que priorité de la société technologique²⁸.

À cette euphorie, la postmodernité a tissé et contreposé une axiologie complexe, réglée par une exigence résolument affirmative. C'est, en effet, le point de vue vers lequel convergent de nombreux auteurs dont le travail s'inscrit dans le cadre d'une musicologie consacrée aux musiques populaires urbaines. Comme l'a écrit Umberto Fiori dans le contexte spécifique d'une étude d'une chanson de Peter Gabriel, « le progrès, l'expérimentation, l'avant-garde [...] se trouvent aujourd'hui dans un état de crise profonde — et non seulement dans le champ de l'art, comme tout le monde sait. Est-ce là une raison pour conclure que la qualité a fait faillite et qu'en fin de compte on pourrait accepter n'importe quoi ? »²⁹

Une posture un peu plus précautionneuse serait sans doute la bienvenue dans un contexte d'engouement et d'évaluations hâtives d'un certain discours théorique souvent rétréci à des termes tels que « postmodernisme », « mondialisation » et « poststructuralisme » — termes qui en disent davantage sur ceux qui les emploient et les dispersent que sur les objets pris en considération en vue d'une analyse, qu'elle soit formelle,

esthétique ou sociologique. Comme le soulignait Jacques Derrida, les « post- et les *posters* qui se multiplient ainsi aujourd'hui cèdent encore à la même compulsion historiciste³⁰. » Sollicité par un chercheur américain à se prononcer sur la question de la postmodernité, Michel Foucault répondait, quant à lui, qu'il « n'était pas au courant³¹ »...

Ce qui se réitère ainsi dans certains discours tenus sur la musique, c'est le geste qui consiste à subsumer un ensemble de singularités disparates sous un seul nom, sous une seule unité discursive, d'après des schémas cognitifs élémentaires qui ramènent le nouveau à l'ancien au lieu de nous confronter à « d'autres choses qui nous forcent à penser : non plus des objets reconnaissables, mais des choses qui font violence, des signes rencontrés [...] mobilise[n]t la mémoire, [...] mette[n]t l'âme en mouvement³². » Il n'est pas fortuit qu'une grande partie du champ jazzistique se laisse désigner par le terme de *soul* dont on ne peut pas assez souligner l'importance de la longue trajectoire qui le transporte d'Aristote — en passant par Aretha Franklin et James Brown — à Bernard Stiegler. Quant aux opérations cognitives que le jazz demande, il s'agit d'un choc entre choses inconnues et, plus précisément, d'une *com-position* de forces musicales et sociales sans que soient érigées en *op-position* le *connaître* et le *reconnaître* — en dépit des regrets que Jean-François Lyotard ne pouvait pas s'empêcher d'exprimer à propos de la crise de la théorie au moment postmoderne. Dans la mesure où reconnaître, précisait-il, ce n'est pas penser, nous demeurons exposés au risque de sombrer dans une « lassitude à l'égard de la "théorie", et le misérable relâchement qui l'accompagne (nouveau ceci, nouveau cela, post-ceci, post-cela, etc.) »³³. Reconnaître, écrivait Gilles Deleuze, « c'est le contraire de la rencontre. Juger, c'est le métier de beaucoup de gens, et ce n'est pas un bon métier, mais c'est aussi l'usage que beaucoup de gens font de l'écriture »³⁴.

Quant aux dérives sémantiques du mot « postmoderne » dans le cadre des débats musicologiques, s'agit-il seulement de s'inquiéter, avec Brigitte François-Sappey, des « regards en arrière assez suspects »³⁵ ou de constater simplement la discutabilité du concept, s'il en est un, de postmoderne ? L'alternative à cette option serait de se pencher plutôt sur un enjeu beaucoup plus déterminant qui pose d'autres difficultés de par sa spécificité psychanalytique : celui que nous venons d'évoquer par le nom d'*anamnèse*. Celle-ci « évacue la mémoire à court terme au profit d'une re-mémoration par laquelle le passé, s'inventant, fait irruption comme un futur³⁶ » — conformément au paradoxe de *Aiôn* et *Chronos* dégagé par Gilles Deleuze³⁷ que les musiciens de jazz incarnent dans la mesure où ils « considèrent leurs prédécesseurs comme leurs contemporains en réactualisant sans cesse leur héritage et en repliant le futur sur le passé afin d'édifier une autre histoire »³⁸. Logée au cœur du savoir géo-philosophique, une telle force de déterritorialisation se déploie dans ce « singulier pluriel »³⁹ qu'est le champ jazzistique dont l'unité n'a jamais été une, une seule et identique à elle-même. Le champ discursif du jazz appelle ainsi une analyse musicologique autre que celle proposée par les discours musicologiques où les arguments trop penchés

en faveur de l'histoire glissent vers une critique *ad hominem* laquelle n'hésite pas à fustiger les « dérives allusives, compassées, raréfiées et paratactiques du postmodernisme de Lyotard et de Derrida⁴⁰ »...

C'est un fait qui devrait apparaître lors de la lecture la plus primesautière qu'un philosophe tel Jacques Derrida non seulement n'a jamais prôné aucun « postmodernisme » mais qu'il l'a problématisé en soulignant son caractère aporétique en posant des questions relatives à la manière dont nous pourrions « concilier l'idiome et la raison universelle, le langage universel transparent, selon l'idéal d'une *Aufklärung* moderne, voire "post-moderne"⁴¹ ? » Ou encore, [...] « comment réconcilier l'intraduisible et la traduction ? [...] Comment réconcilier un langage idiomatique et la raison universelle ou médiatrice ? [...] Il n'y a pas de règle générale⁴² ».

Derrida récite, en effet, le « postmodernisme » de manière univoque, reconnaissant — comme nous le soulignons à l'instant — que les « post- et les *posters* qui se multiplient ainsi aujourd'hui cèdent encore à la même compulsion historiciste⁴³ ». Une telle compulsion ne fait rien d'autre qu'occulter le présent, c'est-à-dire la *maintenance* du maintenant en tant que temporalité du champ jazzistique. En posant frontalement la question de cette compulsion, Jean-François Lyotard a eu raison de nous rappeler « combien vaine est toute périodisation de l'histoire culturelle en termes de "pré-" et de "post-", d'avant et d'après, du seul fait qu'elle ne met pas en question la position du "maintenant", du présent à partir duquel on est supposé pouvoir prendre une perspective légitime sur une succession chronologique⁴⁴ ». D'où l'importance, réitérons-le à partir des analyses de Walter Moser, de concevoir le postmoderne comme un moment *relationnel* plutôt qu'*historique*. Si cette problématisation trouve un point de convergence parmi les philosophes que nous venons de citer, c'est en revanche à un autre type de discours musicologique que revient le mérite d'avoir proposé une alternative conceptuelle dans un contexte qui valorise une *autre* politique du fragment. Ainsi, explique Richard Middleton,

la position postmoderne nous paraît détenir une certaine puissance qui prend le système dominant et propose le *fragment* comme stratégie critique : la subversion prend la forme d'une « guérilla » qui exploite les fissures et les espaces d'oubli à l'intérieur de la structure hégémonique. « Du bien/ou » est remplacé par « et/et », une confrontation entre une subjectivité unitaire et sa destruction par l'acceptation de la multiplicité et de la contradiction⁴⁵.

D'autre part, le postmodernisme autour duquel Lyotard avait amorcé un débat au-delà des enjeux relatifs aux technologies et à la légitimation des savoirs mis en avant dans *La condition postmoderne*, consiste à responsabiliser les artistes et les philosophes au problème, naguère abordé par Kant, de l'imprésentable. Lyotard s'en explique dans un ensemble de textes rassemblés sous le titre de *L'inhumain* où il aborde les enjeux du temps et de la technique dont l'ampleur dépasse de loin ce à quoi risque de le réduire Hugues Dufourt et dont on ne

saurait assez souligner l'importance pour la rationalité musicale. Certes, l'*inévidence* du lien supposé exister entre le postmoderne et la musique a laissé les débats dans une incohérence épistémologique déconcertante. C'est pour cette raison qu'il conviendrait d'en appeler à une pensée qui puisse nous solliciter à évaluer autrement le postmoderne. En insistant sur la nécessité de se démarquer du postmodernisme lié aux « besoins du consommateur des images industrielles standard [...] qui consiste à [...] déresponsabiliser les artistes par rapport à la question de l'imprésentable⁴⁶ », Lyotard amorçait ainsi la critique poursuivie par Bernard Stiegler autour des ces deux modalités d'anesthésiation que sont la « télécratie » et le « populisme industriel⁴⁷ ». De plus, la postmodernité tel que l'auteur de *L'inhumain* la concevait, ne cherchait qu'à valoriser une « force de résistance [...] à l'écriture de cette supposée postmodernité⁴⁸ ». Et cette résistance était pour lui une réécriture qui n'entretenait

aucun rapport avec ce qui s'appelle postmodernité ou postmodernisme sur le marché des idéologies contemporaines. Rien à faire avec l'usage de parodies et de citations d'œuvres modernes ou modernistes comme on en observe en architecture, en peinture ou au théâtre. Et moins encore avec ce mouvement qui dans la littérature fait retour aux formes les plus traditionnelles du récit. Aux formes et aux contenus. J'ai moi-même fait usage du terme « postmoderne ». C'était une façon un peu provocante de placer ou déplacer le débat sur la connaissance en pleine lumière. La postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité, et d'abord de sa prétention à fonder sa légitimité sur le projet d'émancipation de l'humanité tout entière par la science et la technique. Mais cette réécriture [...] est à l'œuvre, depuis longtemps déjà, dans la modernité elle-même⁴⁹.

- 1 Rappelons-le, dans *La condition postmoderne*, ouvrage sobrement sous-titré *Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- 2 Nous tenons à remercier Jérémie Wenger pour l'intérêt porté à cette problématique et pour le nouvel élan qu'il donne ainsi à ce *work-in-progress*.
- 3 Comme le fait Eero Tarasti dans *La musique et les signes. Précis de sémiotique musicale*, tr. fr. de Daniel Charles et Emmanuel Gorge, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 33-42. Cf. aussi Jean Jamin, « Fausse erreur », *L'Homme*, no. 146, Paris, E.H.E.S.S., 1998, p. 250.
- 4 Cf. *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Galilée, 2003 et *La technique et le temps*, tome 2, *La désorientation*, Paris, Galilée, 1996.
- 5 Op. cit., p. 14.
- 6 Rappelons, à ce propos — et au-delà de l'appel nietzschéen — une remarque de Byron Allen, qui disait que sa « mère n'a pas mis au monde un jazzman mais un être humain. Et c'est ce que je joue — de la musique humaine », cité par Alexandre Pierrepont, « À jamais, à présent. Le champ jazzistique en son temps », *L'Homme*, no. 158 - 159, Paris, E.H.E.S.S., 2001, p. 24.
- 7 Christian Béthune, *ibid.*
- 8 Jean-Luc Nancy, in Jean-Luc Nancy et Jean-Christophe Bailly, *La comparaison*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 53.
- 9 Cf. *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 33-44.
- 10 Cf. *The Jazz Book. From Ragtime to Fusion and Beyond*, tr. ang. de Bredigkeit, H. et B., Morgenstern, Dan et Nevill, Tim, revue par Günther Huesmann, New York, Lawrence Hill Books, 1992, p. 45-47.
- 11 Cf. Vincent Cotro, « La résurgence du passé dans le jazz contemporain : une problématique post-moderne ? », *Revue de Musicologie*, 2005, tome 91, no. 2.
- 12 Cf. *Musique et postmodernité*, Paris, PUF, 1998, coll. « Que sais-je ? », p. 117.
- 13 *Ibid.*
- 14 Cf. « La culture postmoderne entre le congédiement de l'utopie et le retour de la mélancolie », manuscrit inédit, p. 2.
- 15 *Ibid.*
- 16 Cf. Joseph-François Kremer, « Les survivances du sens (b) » in Tarasti, E. (dir.), *Music and the Arts*, vol. 1, Helsinki, Acta Semiotica Fennica XXIII, 2006, p. 422.
- 17 Cité par Maurizio Ferraris, *Tracce. Nichilismo moderno postmoderno*, Milan, Mimesis, 2006, p. 87.
- 18 La surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références. Cf. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 55.
- 19 Cf. Yves Citton, « L'utopie jazz entre gratuité et liberté », *Multitudes*, no. 16, Paris, Exils, 2004, p. 142.
- 20 Ce qui vaut pour Derrida depuis Freud, à savoir les logiques que l'on a nommées « après-coup », « retardement », « supplémentarité » ou encore *différance*, s'applique également dans ce contexte.
- 21 Cf. Jürgen Habermas, « Modernity – An Incomplete Project » in Foster, H. (dir.), *The Anti-Aesthetic. Essays On Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 4.
- 22 Cf. « Mélancolie et nostalgie : affects de la *Spätzeit* », manuscrit inédit, p. 2-6.
- 23 Cf. Ivanka Stoianova, « Les années 80 : sans utopie ? », *Silences*, no. 1, Paris, Éditions de la Différence, 1985, p. 30.
- 24 Cf. Patrizia Calefato, *Gli intramontabili. Mode, persone, oggetti che restano*, Rome, Meltemi, 2009.
- 25 Lyotard le rappelait en se rapportant souvent au texte de Freud. Cf. *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 35.
- 26 Et dont il faudrait saisir la portée philosophique en suivant les analyses amorcées par Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 25.
- 27 Cf. *Le compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, 1984, p. 188-189.
- 28 Cf. Arthur Kroker et David Cook, *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyperaesthetics*, Montréal, New World Perspectives, 2001, p. 15. Nous soulignons.
- 29 Cf. « Listening to Peter Gabriel's "I Have the Touch" », *Popular Music*, vol. 6, no. 1, CUP, 1987, p. 37.
- 30 Cf. Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 478.
- 31 Cf. Michel Foucault, « Structuralisme et poststructuralisme » in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1265.
- 32 Cf. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 123.
- 33 Cf. Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 11.
- 34 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 15.
- 35 Cf. *Histoire de la musique en Europe*, Paris, PUF, 1992, Coll. « Que sais-je ? », p. 125.
- 36 Cf. Daniel Charles, « Histoire de la musique et postmodernité » in Amey, C. et Olive, J.-P. (dir.), *À partir de Jean-François Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 157.
- 37 Cf. *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 77-81 et 190-197.
- 38 Giorgio Rimondi, « Il jazz come il Grande Altro della musica occidentale » in *Lo straniero che é in noi. Sulle tracce dell'Unheimlich*, G. Rimondi (dir.), Cagliari, CUEC, 2006, p. 156.
- 39 Cf. Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 48.
- 40 Cf. Hughes Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 318.
- 41 Cf. Jacques Derrida, « Philosophie et littérature ». Entretien avec N. Avtonomova, V. Podoroga et M. Ryklin in *Moscou aller-retour*, Paris, Éditions de L'Aube, 1995, p. 117-118.
- 42 Jacques Derrida, *ibid.*
- 43 Cf. « Point de folie — maintenant l'architecture » in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 478.
- 44 Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, p. 33.
- 45 Cf. Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Press, 1990, p. 63.
- 46 Jean-François Lyotard, op. cit., p. 139.
- 47 Bernard Stiegler, 2006, op. cit.
- 48 Jean-François Lyotard, op. cit., p. 44.
- 49 Jean-François Lyotard, op. cit., p. 42-43.