



HAL
open science

A propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale

Esteban Buch

► **To cite this version:**

Esteban Buch. A propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale. Noésis, 2014, Éthique et esthétique de l'authenticité, 22-23. halshs-01575840

HAL Id: halshs-01575840

<https://shs.hal.science/halshs-01575840>

Submitted on 21 Aug 2017

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.

Noésis 22-23. *Ethique et esthétique de l'authenticité*, Carole Talon-Hugon éd. (automne 2013 – printemps 2014), p. 57-72.

A propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale

par **Esteban Buch** (CRAL/EHESS)

De l'authenticité à l'authentification

Le jargon de l'authenticité de Theodor W. Adorno, paru en allemand en 1964, moque l'ontologie existentielle de Martin Heidegger et sa prétention d'avoir accès à l'« homme profond » tout en ignorant les déterminations objectives que fait peser sur les êtres humains la société administrée. « “Authentique” veut dire : il appartient au cœur de l'affaire que l'homme tout entier parle » (Adorno, 1989 : 45). La critique porte sur l'influence de Heidegger et d'autres penseurs tels que Jaspers dans l'Allemagne de l'après-guerre, tout en étant proche des objections soulevées à l'encontre de Sartre dans *Dialectique négative* : « La représentation d'une liberté absolue de décision est aussi illusoire que celle du moi absolu qui engendre le monde à partir de lui » (Adorno, 2001 : p. 57). Mais au-delà de la querelle philosophique avec les existentialistes, Adorno dénonce une circulation massive et diffuse du terme *Eigentlichkeit* qui, bien au-delà du cercle des philosophes professionnels, allie et confond le concept philosophique et le lieu commun, l'analyse et l'évaluation. Or cette trajectoire sociale du signifiant, qui selon lui vient en secours de ce que le sous-titre du livre appelle, en référence à Marx, « l'idéologie allemande », est d'autant plus proliférante que, pourrait-on ajouter, les termes français *authenticité* ou anglais *authenticity* recouvrent non seulement le mot allemand *Eigentlichkeit*, terme-clé de *Sein und Zeit* (Heidegger, 1986), mais encore *Echtheit* et surtout *Authentizität*, utilisé par Adorno lui-même (1995) pour parler d'un art authentique car pourvu d'un « contenu de vérité ». La notion de jargon, plus restreinte que celle d'idéologie car concernant surtout les élites et reposant sur un petit nombre de termes fétichisés –« existentiel, “par décision”, mission, appel, rencontre, dialogue véritable,

message, requête, engagement », énumère Adorno (1989 : 43)-, suppose à la fois l'indépendance et la perméabilité relatives des sphères de production intellectuelle, à commencer par la philosophie.

Or, il se pourrait qu'un certain jargon de l'authenticité existe également dans le domaine de la musique et la musicologie. La vaste diffusion du terme, en tout cas, ne fait guère de doute: les musiques traditionnelles, conçues comme des musiques authentiques menacées de dégradation ou de disparition par les progrès de la modernité; le rock et la pop, vus comme une polarité entre l'authentique et l'inauthentique au sein des musiques populaires urbaines; la musique ancienne, ces « baroqueux » qu'on a parfois appelé l'*authenticity movement*, à cause de leur aspiration à produire des interprétations musicales identiques à celles de l'époque de création des œuvres; le hip-hop, où l'authenticité a pu être revendiquée comme antidote au soupçon de complaisance à l'égard du « système » (Pecqueux, 2007 ; Hammou, 2012), comme dans le morceau *Authentik* (1991) du groupe NTM:

*car je tiens tous ces mots
d'une inspiration mystique
donc sur ce beat chaotique
piétinant toute critique journalistique
je suis authentique.*

Le sens du terme *authenticité* et son champ sémantique ont varié selon le moment historique et le genre musical, dessinant toutefois les contours d'un jargon de l'authenticité musicale qui, sans avoir forcément pour seul effet idéologique de renforcer l'état de choses existant, reste proche à certains égards de celui décrit par Adorno, ne serait-ce que par l'injonction éthique adressée aux individus et par l'opposition de principe aux industries culturelles. Cependant, ses origines se trouvent sans doute bien en amont de l'existentialisme, dans le Romantisme rousseauiste et sa revendication de l'authenticité personnelle comme « stratégie morale efficace » (Starobinski, 1971 ; Carnevali, 2012 : 320), ainsi que dans une conception de l'authenticité collective inspirée de Herder ; et son influence a été plus étendue, car

sensible, bien au-delà du moment heideggerien ou sartrien, dans des espaces plus au moins alternatifs ou contre-culturels, depuis les années soixante jusqu'à l'underground contemporain (Seca, 2009), mais aussi, de manière plus ou moins opportuniste, au sein des industries culturelles dans leur ensemble. Du point de vue sociologique, le discours sur l'authenticité musicale peut être considéré comme une « théorie ordinaire » (Pedler et Cheyronnaud, 2013), une théorie pratique des activités musicales déployée en tant que « langage d'action » soumis à des régimes théoriques pluriels dans les propos des musiciens, des critiques musicaux ou des musicologues, ainsi que dans les médias ou en bouche des individus en dehors de tout cadre professionnel. Selon Jean-Louis Fabiani (2010 : 395), « les images de l'authenticité sont de véritables fictions et elles associent des stéréotypes et des préjugés qui se trouvent sans cesse reconfigurés par l'action des acteurs, des commentateurs et des spectateurs ».

Or, l'un des traits les plus saillants en est peut-être le fait que le terme-clé, l'authenticité, est dépourvu de signification technique précise. En peinture par exemple la notion reste limitée dans sa polysémie par l'opposition binaire entre le vrai et le faux (au sens d'un vrai et d'un faux Vermeer, exemple classique), et cette stabilité sémantique la rend opératoire pour une expertise qui joue un rôle important dans la constitution d'un horizon normatif stable, et propre au monde de l'art concerné. En musique, cette signification-là est certes présente lors de discussions philologiques sur l'attribution d'une partition à tel ou tel compositeur du passé - ce *Kleine Magnificat* attribué à Johann Sebastian Bach (Hudson et Dürr, 1955), ou encore l'histoire du fameux « *Adagio*-d'Albinoni », en réalité un montage réalisé par le musicologue Remo Giazotto. Mais ce n'est là qu'une signification parmi d'autres, car dans le domaine musical le mot *authenticité* sert plus fréquemment à situer les œuvres et les personnes sur une gamme continue qui va du plus au moins authentique, et qui souvent concerne moins les œuvres elles-mêmes que la position subjective de l'artiste, évaluée en fonction de qualités morales telles que la sincérité, l'intégrité, la fidélité, la véracité. Une notion relative, donc, située quelque part entre le vrai et le bon, entre

l'éthique et de l'esthétique, et qui de par ce fait même devient l'objet d'un exercice herméneutique incessant.

Certes, il n'est pas étonnant que le mot *authenticité* ne veuille pas dire la même chose selon que l'on parle de musique du Moyen-Age ou de musiques industrielles underground, de musique dogon ou de heavy metal. Ce n'est que par souci méthodique qu'il est question ici d'un domaine musical unique. Rien ne laisse penser, en effet, que la circulation des conceptions de l'authenticité entre un genre musical et un autre ait été plus décisive ou plus directe que d'autres trajectoires sociales du mot, par exemple les interactions entre des musiciens et des peintres du même milieu socioculturel. L'importance de la notion d'authenticité dans les milieux de la musique ancienne vers la fin des années soixante n'est sans doute pas sans lien avec sa revendication contemporaine dans le domaine du rock et de la folk, mais cette convergence doit être attribuée, plutôt qu'aux contacts épisodiques entre les acteurs de ces deux mondes, à des médiations plus diffuses qui convoquent en fait toute l'histoire sociale du concept (Guilhaumou, 2000).

Quant aux chercheurs travaillant aujourd'hui sur ces différentes musiques, qu'ils se revendiquent ou non de la musicologie comme discipline, le panorama des usages est riche et nuancé et les propositions typologiques ne sont pas rares, suite à un constat de diversité parfois résumé dans la notion plurielle d'*authenticités* (Moore, 2002). Ainsi –ce n'est qu'un exemple parmi d'autres- Jean-Marie Seca (2009) propose-t-il de distinguer, à propos d'authenticité des musiques underground d'aujourd'hui, entre une valeur économique et juridique de l'authenticité, une valeur expressive liée au statut des minorités, et un rôle comme « projet d'identification » des musiciens, en soulignant, par la simple récurrence du mot « valeur », l'ancrage axiologique de toutes ces acceptions. Cependant, cette ouverture sémantique de l'authenticité dans les recherches actuelles suppose le plus souvent sa mise à distance en tant que catégorie descriptive, certains auteurs allant même jusqu'à affirmer qu'il s'agit là d'un mot désormais dépourvu de pertinence intellectuelle (*intellectual dust-heap*) (Born et Hesmondhalgh, 2000 : 30 ; Moore, 2002 : 210). De fait, la critique de l'invention de la tradition aura mis à mal l'authenticité comme catégorie descriptive

dès les années 1990, lorsque le sociologue Richard Peterson (1992) mit en relief la « fabrication de l'authenticité » de la musique country à laquelle s'étaient livrés non seulement les producteurs discographiques ou les journalistes mais encore des artistes comme le chanteur Hank Williams, qui au début des années cinquante disait, alors qu'il n'avait pratiquement jamais mis les pieds dans une ferme : « You have to plow a lot of ground and look at the backside of a mule for a lot of years to sing a country song » (Peterson, 1997 : 217).

Quelque vingt ans plus tard, au-delà des dérives de ce que Ian Hacking (2001) a brocardé comme la « construction sociale de quoi ? », les acquis de ce moment de la sociologie de la culture incitent la plupart des spécialistes moins à statuer sur l'authenticité de tel ou tel artiste qu'à observer les processus d'« authentification » à son propos (Moore, 2002). Or ce déplacement méthodologique de l'évaluation des musiques vers l'observation de ses étiquetages par les acteurs n'implique pas que les musiques elles-mêmes cessent d'avoir de l'importance. Au contraire, dès que l'on pense l'authenticité comme une performance plutôt que comme un attribut, on peut en analyser les ressources esthétiques, par exemple le lien entre la rhétorique de l'authenticité et l'apparence d'une intimité sans médiations, que Moore se plaît à reconnaître chez Joni Mitchell. C'est là du reste un mouvement qui dépasse la musique comme domaine disciplinaire, car la situation ne semble pas être très différente, mettons, en sociologie du tourisme (Pallud et Elie-Dit-Cosaque, 2011). Et, bien entendu, le présent article participe de cette démarche, dès lors qu'il propose d'inscrire le questionnement sur les authenticités musicales dans le sillage de la critique adornienne du « jargon de l'authenticité ».

Les Bobémiens à l'orgue Wurlitzer

Repartons de l'une des images musicales qu'Adorno convoque dans le *Jargon de l'authenticité* :

Ainsi, la transcendance est rapprochée des hommes. C'est complètement le cas dans le jargon : il est l'orgue Wurlitzer de l'esprit. C'est en jargon que doit avoir été composé ce sermon du *Brave New World* de Huxley, enregistré sur bande et

qu'on peut dérouler selon le besoin – sermon qui, par une émotion programmée, ramène à la raison les masses dont la révolte comporte une haute probabilité socio-psychologique, au cas où elles s'attrouperaient encore. De même que, dans des buts publicitaires, l'orgue Wurlitzer humanise le vibrato, jadis support musical d'une expression subjective, en le superposant après coup, mécaniquement, au son produit mécaniquement ; de même, le jargon fournit aux hommes un patron d'humanité que le travail non libre a expulsé d'eux, à supposer que des traces en aient jamais existé effectivement (Adorno, 1989 : 51).

« L'orgue Wurlitzer de l'esprit », voilà donc le son de l'inauthentique lui-même, dont paradoxalement le jargon de l'authenticité serait l'instrument. En tout cas, cette image musicale d'Adorno semble concentrer et réfracter les rapports difficiles entre l'existentialisme et la théorie critique en Allemagne et en France, sensibles par exemple en 1989 avec la parution de la traduction française du *Jargon de l'authenticité* (Jimenez, 1991). Mais qu'est-ce que cet instrument, capable de produire mécaniquement un vibrato d'apparence non mécanique ? La marque Wurlitzer, également connue pour ses juke-boxes, équipa dans les années 1920 et 1930 les théâtres et les églises des Etats-Unis de puissants orgues modernes connus comme les *Mighty Wurlitzer*, utilisés surtout pour accompagner des films muets, et dont le vibrato avait été conçu pour imiter au mieux la voix et les instruments de l'orchestre (Pugno, 2013). La prégnance métaphorique de cet instrument monumental pour dire l'abandon coupable de l'authenticité est d'ailleurs confirmée, sur un ton proche de l'allusion à *Brave New World* dans le texte d'Adorno, par un ancien responsable de la CIA qui, voulant décrire les activités clandestines de l'agence dans le domaine de la culture pendant la Guerre froide, compare celle-ci à un *Mighty Wurlitzer* capable de jouer n'importe quelle mélodie, c'est-à-dire de produire n'importe quelle propagande au service de la politique américaine (Wilford, 2009 : 7 ; Rockhill, 2014).

Une recherche sur YouTube -cet exercice désormais quotidien qui à lui seul résume l'affaiblissement de toute notion d'authenticité liée à une conception auratique de la musique- permet d'associer la sonorité des orgues Wurlitzer à des morceaux plutôt inattendus, par exemple une reprise du tube *Bohemian Rhapsody* du groupe de rock *Queen*, de 1975. Si l'on se fait un instant au sens courant de l'inauthentique comme synonyme du faux, ce serait peut-être un bon candidat

au prix de la musique la plus inauthentique du monde. Outre que l'orgue Wurlitzer réutilise déjà à des fins profanes l'esthétique du sublime des grands orgues des cathédrales, qui d'ailleurs n'est pas forcément plus authentique que d'autres, ici la voix humaine, celle de Freddy Mercury dans l'original, est remplacée par ce vibrato mécanique qu'en fait il est impossible de prendre pour une image sonore de l'humain, sauf en tant que parodie.

Or, cette version à l'orgue Wurlitzer de *Bohemian Rhapsody*, techniquement mauvaise au demeurant, ne fait que redoubler une thématique du faux-semblant qui est déjà inscrite dans le morceau de Queen lui-même, lequel commence par la question : « *Is this the real life / Is this just fantasy?* » D'une complexité musicale peu fréquente pour le rock, ce qui à l'époque rend impossible une performance *live* synonyme de vérité en musique, il évoque plus précisément le faux-semblant de l'opéra, sous la forme de ce que Mercury lui-même appelait « *a mock opera* » (McLeod, 2001 : 320). Le sens du titre *Bohemian Rhapsody* n'est pas explicité, mais le personnage/narrateur de la chanson se décrit comme « *a poor boy from a poor family* » qui a tué un homme, meurt lui-même de mort violente, et va en enfer, où il rencontre toute une série de personnages plus ou moins inspirés de l'opéra, et en tout cas nettement éloignés du style du rock. Il s'agit donc d'une esthétique rock de l'inauthentique qui du reste traverse tout ce LP appelé précisément *A Night at the Opera*. Voilà une « rhapsodie » qui introduit une figure étrange au sein de la paire que forment le rock « authentique » et la musique pop « inauthentique », laquelle à cette époque est déjà installée comme horizon normatif pour l'ensemble des musiques populaires urbaines (Redhead et Street, 1989 ; Moore, 2002). Quoi de plus authentique qu'un jeune chanteur criant à la face de la société ce qu'elle ne veut pas entendre : *no future* ? Et au-delà de l'épisode punk, au-delà aussi du fait que le rock comme musique anti-commerciale est une vue de l'esprit, il est clair que la figure du rocker, du *vrai* rocker, est un modèle d'authenticité fondé sur une idée de la sincérité de l'expression subjective qui dans le cas de l'icône gay Freddy Mercury va trouver une confirmation tragique et spectaculaire avec sa mort en 1991, victime du SIDA. Mais, pour en rester au personnage de *Bohemian Rhapsody*, que le chanteur incarne presque comme un rôle, c'est

assurément une figure bohème ou romantique, mais moins au sens historique du terme que selon le cliché tardif de l'artiste romantique, très prisé au sein du rock symphonique des années soixante-dix. Parmi les modèles on pense à l'auteur des *Rhapsodies hongroises*, Franz Liszt, dépeint comme une sorte de rocker dans le film de Ken Russell *Lisztomania*, sorti en 1975, juste avant l'album de Queen.

Or Liszt peut servir de repère pour un bref retour en arrière, vers un moment d'écllosion de la problématique moderne de l'authenticité musicale. Dès les années 1830, ce pianiste vedette d'un nouveau genre, qui met régulièrement à son programme les dernières sonates de Beethoven, contribue ainsi à définir l'interprétation authentique comme fidélité à l'esprit du compositeur disparu – quitte à devenir en même temps l'exemple du virtuose dont le génie propre autorise des libertés exceptionnelles avec la partition du père fondateur (Buch, 1999). A partir des années 1840, pour écrire ses *Rhapsodies hongroises*, le compositeur qu'il est va puiser, plutôt que dans le folklore hongrois comme le veut la légende nationaliste, dans un répertoire fabriqué par des compositeurs nationalistes de la bourgeoisie hongroise, influencés par la musique tzigane. Et voici ce qu'il écrit en 1859 dans l'essai *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* :

Tant que la civilisation matérielle n'a point asservi les masses à un travail mécanique constant, et parfois abrutissant ; tant qu'elle n'a pas énervé leur esprit par la multiplicité des besoins factices qu'elle fait naître ; tant qu'elles ne connaissent de luxe qu'un nécessaire abondant, auquel participe un assez grand nombre pour exclure le spectacle continu de la pauvreté opprimée et haletante, elles ne manquent jamais de ces facultés poétiques qui rangent parmi les premiers besoins et le plus précieux luxe la satisfaction de se créer un idéal qui leur représente la plus grandiose conception de ce qu'elles croient excellemment beau (Liszt, 1859 : 1-2).

En parlant d'une civilisation matérielle qui met en péril ce qu'un peu plus loin dans le texte est appelé « l'expression la plus vraie, le produit le plus direct » du caractère des nations, Liszt (1859 : 2) montre déjà que l'intérêt pour l'authenticité ou la véracité de la musique populaire est inséparable de l'impression de sa perte. Même si le mot *authenticité* ne figure pas dans le texte sur les Bohémiens, on peut associer l'attitude des Romantiques, élaborée et vulgarisée tout au

long du dix-neuvième siècle, au débat qui va occuper les spécialistes des musiques dites traditionnelles près d'un siècle plus tard - non sans qu'entretemps le compositeur et ethnomusicologue Béla Bartók (1933) n'ait dénoncé comme une imposture les prétentions de Liszt à se faire écho de la véritable musique hongroise.

Musiques traditionnelles

Dans l'histoire de l'authenticité comme critère de la valeur de la créations musicale des peuples à partir de l'hypothèse de sa perte, un point de repère intéressant est la communication de Maud Karpeles au congrès de 1950 de l'International Folk Music Council, un organisme proche de l'UNESCO, dont elle est alors la secrétaire honoraire. Karpeles, née à Londres en 1885, avait été pendant la Première Guerre mondiale l'assistante de Cecil Sharp –déjà auteur du volume *English Folk Songs*- lors d'un recueil de mélodies dans les Appalaches, aux Etats-Unis, pour un travail qui fit date dans l'histoire du « folklore », quitte à être contesté dans les années soixante-dix par de nouvelles générations de chercheurs. En 1950, elle va prendre part au débat suscité par les interactions croissantes entre la *folk music*, définie comme rurale, orale et anonyme, et une *popular music* plutôt urbaine, faite par des artistes connus, et véhiculée par le disque et la radio. L'utilisation du banjo pour jouer un répertoire traditionnel est à cet égard un cas typique de controverse. Or son engagement en faveur de la *folk music*, qui représente bien sur le pôle de l'authenticité, ne repose pas sur un critère rigide :

Most of us have a general sense of what is and what is not a genuine folk song or folk dance, but there are many border-line cases that are hard to classify, and personally I should find it difficult to state categorically what are the particular musical elements that can be said to constitute authenticity. In any case I think that authenticity must always be a comparative rather than an absolute quality (Karpeles, 1951: 10).

L'idée que l'authenticité n'est jamais que relative semble ne pas avoir été acceptée par tous car, dit aussi Karpeles, « quand nous écoutons une chanson folklorique ou voyons une dance folklorique qui ont subi des influences modernes, les puristes parmi nous protestent en disant

que ce n'est pas authentique » (Karpeles, 1951 : 11). Il y a donc controverse, et aussi controverse sur la manière de trancher la controverse, autrement dit sur le critère dirimant de l'authenticité. La communication s'achève sur une réponse implicite aux « puristes » :

I think that the ultimate test should be based on artistic grounds. The purest folk music is that which has been submitted to the crucible of tradition, and which emerges as a complete artistic unity. If the modern ingredients in folk music do not stand out as misfits but merge with the older elements so that together they make a satisfying whole, then I think we can be confident that this music has as much claim to authenticity as the music produced by the peasants of some isolated region who have had no contact with modern ways of life (Karpeles, 1951 : 14).

Partie d'une conception objectiviste de l'authenticité musicale, l'auteure se réclame à la fin d'une approche interne et subjective, enracinée dans une doxa organiciste qui définit l'œuvre réussie comme un « tout satisfaisant ». C'est dire si le statut épistémique de la catégorie est instable, même au sein des cercles où l'on aurait pu s'attendre à la voir utilisée de la manière la plus affirmative, pour ne pas dire la plus dogmatique.

On sait que depuis 1950 le jeu de mélanges et de médiations entre genres musicaux n'a fait que proliférer, gagnant peu à peu les terrains lointains des ethnomusicologues. Cependant, jusqu'au moins le début des années soixante, selon l'historien de l'ethnomusicologie Brice Gérard, ceux-ci ne s'étaient que peu soucieux d'authenticité, précisément parce qu'elle leur semblait aller de soi. « Le terme authentique, écrit-il en commentant une lettre d'André Schaeffner de 1932, n'est pas alors très utilisé quand on parle entre savants, parce que personne ne doute, en cette période où la France découvre vraiment l'ethnographie exotique, que les cultures observées par l'ethnographie sont vraiment les cultures indigènes, d'autant moins que l'ethnomusicologie en France n'affronte pas, et pour très longtemps, la question des métissages, des influences culturelles, etc. En gros Schaeffner dit rarement authentique parce qu'il ne doute pas de l'authenticité des cultures musicales dont il parle »¹. Reste à savoir à quel moment précis cette

¹ E-mail à l'auteur, 4 décembre 2013 ; voir (Gérard, 2013).

question va devenir incontournable, en parallèle à la perception de la menace de destruction que la globalisation fait peser sur ces musiques lointaines, et comment le souci de préservation, brandi le plus souvent au nom de l'authenticité, va interagir avec l'étude de la « fabrication de l'authenticité ». A titre d'indice de cette tension conceptuelle, on remarquera qu'en 1996 l'ethnomusicologue Henri Lecomte intitule « A la recherche de l'authenticité perdue » un article sur la musique du Kirghizstan, en retenant l'usage du terme non pas « dans un sens philosophique, heideggerien ou sartrien, mais dans un sens anthropologique, lié à l'adéquation d'une expression musicale avec la culture dont est issu le musicien » (Lecomte, 1996 : 115), au même moment où son collègue Laurent Aubert (1996 : 5) se penche sur « l'exigence d'authenticité » que la situation d'un concert à Paris fait peser sur des musiciens maliens. A terme, toutefois, certains Etats érigeront la protection des pratiques authentiques en véritable politique culturelle, tout en l'élargissant à des genres urbains et/ou hybrides (Lage, 2009 ; Djebbari, 2012). De fait, la légitimité croissante des hybridations, où l'on a pu voir un nouveau paradigme de l'authenticité (White, 2012 : 194), va rentrer elle-même en tension, du point de vue des valeurs, avec le constat dressé entre autres par Steven Feld (2012 : 40) du fait qu'avec la montée en puissance de la World Music c'est le marché qui devient « le véritable arbitre et garant de l'authenticité musicale ».

Musiques anciennes

C'est une semblable dialectique de la perte et de la revendication de l'authenticité qui semble avoir orienté la problématique de l'interprétation des musiques anciennes – si ce n'est que dans ce cas l'interprétation complètement authentique reste un point d'origine à jamais inconnu. Sur le plan technique, cette histoire est celle de l'évolution de la réalité des pratiques d'interprétation contemporaines à partir d'une évolution de l'imaginaire des pratiques d'interprétation passées, médiatisée par des formes d'expertise érudite entretenant des rapports complexes avec l'institution musicologique. Les instruments d'époque, la constitution des

ensembles, les tempi, l'ornementation, l'articulation, la dynamique, la prononciation des textes, la compréhension des manuscrits, et même les cadres rituels vont tour à tour faire l'objet de cette quête d'authenticité, conçue d'ailleurs, dans le cas de la musique baroque et des périodes ultérieures, comme une alternative aux interprétations classico-romantiques du même répertoire, jugées pour le coup inauthentiques. Cela dessine le champ pratique d'un idéal esthétique souvent associé à la poursuite éthique d'un nouveau style de vie - notamment, en France, celle qui découle de la critique de la société de consommation dans la foulée de Mai 68 (Cessac, 2009) et, en Angleterre, de l'esprit libertaire en vogue dans les universités d'Oxford et Cambridge (Wilson, 2013).

Cette double quête esthétique et éthique peut être retracée en amont jusqu'au pionnier de la mouvance des musiques anciennes, Arnold Dolmetsch, le musicien et théoricien suisse installé au tournant du vingtième siècle en Angleterre, proche de certains courants socialistes, et qui d'ailleurs semble avoir été le premier à utiliser le terme *authenticité* à ce propos (Donington, 1983 ; Hennion, 1993 ; Wilson, 2013 : 38). Mais le signe politique de ce positionnement est loin d'être univoque, comme le montre dès 1951 l'une des premières charges contre cette tendance, l'article d'Adorno « Bach défendu contre ses admirateurs », qui associe les interprétations sur instruments d'époque à l'esprit religieux néoconservateur surgi en Allemagne sur les ruines du nazisme, tout en mettant en cause la notion de *Werktreue*, fidélité à l'œuvre, brandie par les « admirateurs » en question (Adorno, 1986). En Allemagne et en Autriche notamment, les discussions sur les interprétations authentiques de musiques anciennes sont fréquentes tout au long des années soixante et soixante-dix, souvent dans le sens d'une prise de distance sceptique (Fabian, 2001). Nikolaus Harnoncourt lui-même, figure centrale du mouvement, a longtemps exclu le terme *authenticité* de son vocabulaire, quitte à le reprendre ensuite dans un sens purement esthétique, et à seule fin de prendre ses distances par rapport à l'approche positiviste :

[L]es connaissances musicologiques ne doivent évidemment pas être une fin en soi, mais uniquement donner les moyens de parvenir à la meilleure restitution, car finalement celle-ci n'est authentique que lorsque l'œuvre prend l'expression la plus

belle et la plus claire ; et cela se produit lorsque les connaissances et la conscience des responsabilités s'unissent à la plus profonde sensibilité musicale (Harnoncourt in Cessac 2009).

Si vers la fin des années soixante l'essor international de l'*Early Music* et des « baroqueux » avait fait fond sur la mise en cause généralisée des institutions -dont les institutions traditionnelles de la musique classique-, pour ne pas dire sur un ethos révolutionnaire, c'est paradoxalement le succès de la mouvance et la conséquente banalisation du discours sur l'authenticité par une presse de moins en moins spécialisée et rigoureuse qui au début des années quatre-vingt déclenche chez les acteurs eux-mêmes un questionnement radical, rétrospectivement présenté comme *le* moment de mise en cause du paradigme (Kerman e.a., 1992). Ce débat, qui concerne autant la notion d'authenticité que l'idéal d'une reconstitution littérale des pratiques d'époque, reste associé au nom de Richard Taruskin, musicologue et lui-même interprète de musiques anciennes, qui dans un article fameux de 1984 brocarda un *authenticity movement* devenu « un purgatoire positiviste, littéraliste et déshumanisant », en affirmant que l'intérêt pour l'authenticité, loin de constituer un retour à une culture ancienne, était en soi une attitude typiquement moderne (Taruskin, 1984 et 1995 ; Wilson, 2013 : 37ss). Cependant, déjà quelques années auparavant une autre figure du mouvement, Michael Morrow (1978 : 244), exprimait ses doutes à la fois à l'égard de l'usage courant du terme *authenticité*, ce « catchpenny commercial label », et de la possibilité de sa traduction pratique : « Authenticity can only mean the real thing ; and no modern performance of any music of the past can sustain such a claim ». Et en 1983, Laurence Dreyfus observe que « les historicistes sont de mauvais historiens ; comme tous les objectivistes, ils négligent de prendre en compte leur propre historicité », en se réclamant de Paul Ricoeur pour considérer la pratique de la musique ancienne comme « une activité herméneutique classique » (Dreyfus, 1983 : 299, 321). Bref, dans le débat sur l'authenticité au sein de l'*authenticity movement* il semble avoir eu plus de sceptiques que de zélateurs – autrement dit, plus de raisons d'exprimer publiquement une réserve qu'une adhésion, devant un terme d'ailleurs souvent paré de guillemets de distanciation. Cela

conduira à terme au virtuel abandon du mot *authenticité*, au profit de la notion de *Historically Informed Performances (HIP)*.

* * *

Au terme de ce bref parcours sociohistorique en forme de dérive, notons pour conclure que la notion d'authenticité suit au sein des différents milieux artistiques considérés -les spécialistes de musiques traditionnelles, les mondes du rock et de la pop, celui des musiques anciennes- des trajectoires pour ainsi dire parallèles. Chaque milieu développe sa propre querelle de l'authenticité, mélangeant inextricablement, autour d'enjeux spécifiques et selon des temporalités distinctes, des considérations techniques et des questions axiologiques qui à chaque fois trouvent des sources et des relais dans un espace social plus vaste. Aujourd'hui, on l'a vu, il semblerait que la plupart des chercheurs soient sceptiques à l'égard de cette notion, tout au moins à propos de musique. Mais cela ne veut pas dire que l'authenticité ne veuille plus rien dire, car elle n'a pas disparu, par exemple, du vocabulaire des artistes, ou de celui de la presse. Il serait d'ailleurs erroné de décrire cette distance sémantique comme un simple décalage temporel, l'histoire sociale des concepts évoluant selon les milieux et les usages, et pas seulement par des phénomènes d'anticipation ou de retard. C'est précisément cette dynamique sociale du signifiant que pointait Adorno avec l'idée d'un jargon de l'authenticité. Et il semblerait bien que les interrogations sur le caractère plus ou moins authentique de telle musique africaine ou latino-américaine, de tel groupe de rock célèbre ou inconnu, de telle exhumation d'un opéra du dix-septième siècle, et ainsi de suite, eussent pris un tour bien moins passionné, voire n'eussent même pas existé, si la vogue de l'existentialisme d'abord, l'idéologie libertaire de la contre-culture ensuite, n'avaient installé dans le sens commun l'idée que la vie authentique est l'un des noms contemporains de la vie bonne.

Bibliographie citée

- Adorno, Theodor W. 1986. « Bach défendu contre ses admirateurs », *Prismes*. Paris, Payot.
- . 1989. *Le jargon de l'authenticité. De l'idéologie allemande*. Paris, Payot.
- . 1991. *Dialectique négative*. Paris, Payot.
- . 1995. *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck.
- Aubert, Laurent. 1996. « La vie d'artiste ou le défi de la représentation », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 9 | 1996, consulté le 03 janvier 2014. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1061>
- Bartók, Béla. 1933. « Hungarian Peasant Music ». *The Musical Quarterly* 19 (3) (juillet 1): 267-287.
- Born, Georgina et David Hesmondhalgh éd. 2000. *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press.
- Buch, Esteban. 1999. *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*. Paris, Gallimard.
- Carnevali, Barbara. 2012. *Romantisme et reconnaissance. Figures de la conscience chez Rousseau*. Genève, Droz.
- Cessac, Catherine. 2009. « “Des siècles nous séparent” : quelques réflexions sur l'interprétation de la musique baroque ». *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles* (juin 2009) n° 4.
- Djebbari, Elina. 2012. « Recomposer la tradition, investir le contemporain : La création musicale et chorégraphique des troupes de ballet au Mali ». *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*. Emmanuelle Olivier, éd. Sampzon, Delatour France. 201-222.
- Donington, Robert. 1983. « Why Early Music? ». *Early Music* 11 (1), (janvier) : 42-45.
- Dreyfus, Laurence. 1983. « Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century ». *The Musical Quarterly* 69 (3) (juillet): 297-322.
- Fabian, Dorottya. 2001. « The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 32 (2) (décembre): 153-167.
- Fabiani, Jean-Louis. 2010. « Live at the village Vanguard. Le paradoxe de l'écoute enregistrée du jazz ». *L'Année sociologique* 60 (2): 387-402.
- Gérard, Brice. 2013. *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*. Paris, Thèse de doctorat EHESS.
- Feld, Steven. 2012. « My Life in the Bush of Ghosts : “World Music” and the Commodification of Religious Experience ». *Music and Globalization. Critical Encounters*. B. White ed. Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press. 40-51.
- Guilhaumou, Jacques. 2000. « De l'histoire des concepts à l'histoire linguistique des usages conceptuels ». *Genèses* n° 38 (1) (mars): 105-118.
- Hacking, Ian. 2001. *Entre science et réalité : La construction sociale de quoi ?* Paris, La Découverte.
- Hammou, Karim. 2012. *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.

- Heidegger, Martin. 1986. *Être et temps*. Paris, Gallimard.
- Hennion, Antoine. 1993. *La passion musicale*. Paris, Métailié.
- Hudson, Frederick, et Alfred Dürr. 1955. « An Investigation into the Authenticity of Bach's "Kleine Magnificat" ». *Music & Letters* 36 (3) (juillet): 233-236.
- Karpeles, Maud. 1951. « Some Reflections on Authenticity in Folk Music ». *Journal of the International Folk Music Council* 3 (janvier): 10-16.
- Jimenez, Marc. 1991. « Un inauthentique "Jargon de l'authenticité" ». *Inharmoniques* n° 7. Médiathèque de l'Ircam: Ircam, 1996-2008 - Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique - Paris, France. Consulté le 28 novembre 2012. <http://articles.ircam.fr/textes/Jimenez91a/>.
- Kerman, Joseph, Laurence Dreyfus, Joshua Kosman, John Rockwell, Ellen Rosand, Richard Taruskin, et Nicholas McGegan. 1992. « The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns ». *The Journal of Musicology* 10 (1) (janvier): 113-130.
- Lage, Émilie Da. 2009. « Politiques de l'authenticité ». *Volume!* 6:1-2 (1) (mars): 17-32.
- Lecomte, Henri. 1996. « À la recherche de l'authenticité perdue », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], consulté le 14 décembre 2013. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1131>
- Liszt, Franz. 1859. *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Paris, Librairie Nouvelle.
- McLeod, Ken. 2001. « Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music ». *Popular Music* 20 (2) (mai): 189-203.
- Moore, Allan. 2002. « Authenticity as Authentication ». *Popular Music* 21 (2) (mai): 209-223.
- Morrow, Michael. 1978. « Musical Performance and Authenticity ». *Early Music* 6 (2) (avril): 233-246.
- Pallud, Jessie, et Christophe Elie-Dit-Cosaque. 2011. « Authenticité en ligne, expérience émotionnelle et intentions de visite ». *Management & Avenir* n° 45 (5) (octobre): 257-279.
- Pecqueux, Anthony. 2007. *Les voix du rap: essai de sociologie de l'action musicale*. Paris, l'Harmattan.
- Pedler, Emmanuel et Jacques Cheyronnaud éd. 2013. *Théories ordinaires*. Paris, Editions de l'EHESS.
- Peterson, Richard A. 1992. « La fabrication de l'authenticité ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 93 (1): 3-20.
- . 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. University of Chicago Press.
- Pugno, Walter. 2013. « Wurlitzer Organs ». <http://theatreorgans.com>, consulté le 5 janvier 2014.
- Redhead, Steve, et John Street. 1989. « Have I the Right? Legitimacy, Authenticity and Community in Folk's Politics ». *Popular Music* 8 (2) (mai): 177-184.
- Rockhill, Gabriel. 2014 (sous presse). *Radical History & the Politics of Art*. New York, Columbia University Press.
- Seca, Jean-Marie. 2009. « Le fil de la devise : les trois dimensions de l'authenticité dans les musiques populaires underground ». *Sociétés* 104 (2): 13.

- Starobinski, Jean. 1971. *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*. Paris, Gallimard.
- Taruskin, Richard. 1984. « The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing ». *Early Music* 12 (1) (février): 3-12.
- _____. 1995. *Text & Act. Essays on Music and Performance*. Oxford, Oxford University Press.
- White, Bob W. éd. 2012. « The Promise of World Music : Strategies for Non-Essentialist Listening », *Music and Globalization. Critical Encounters*. B. White ed. Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press. 189-217.
- Wilford, Hugh. 2009. *The Mighty Wurlitzer: How the CIA Played America*. Cambridge, Harvard University Press.
- Wilson, Nick. 2013. *The Art of Re-Enchantment: Making Early Music in the Modern Age*. Oxford University Press.