

**Martha Ganeva** : Mais quelle était votre motivation profonde pour partir ? Le Brésil, c'est tout de même très loin...

**Francis Wolff** : Il y en avait plusieurs. Sur le plan tout à fait personnel, les routes verglacées de l'Aine en hiver avaient un charme qui s'est rapidement épuisé, pour ma 4L en particulier. Et le Brésil, vu de l'Aine en janvier ou en février, c'était les plages de Copacabana, ou du moins, l'idée qu'on s'en fait. La première motivation, c'était partir. Il faut dire aussi qu'à cette époque pour un normalien sortant de l'Ecole, il n'y avait pas de thèse. Il y avait la LAFMA (la liste d'aptitude aux fonctions de maître assistant), qui était ouverte aux agrégés et sur laquelle je ms suis inscrit, mais les chances d'être nommé à l'Université étaient faibles. L'époque était particulièrement défavorable pour une raison circonstancielle : c'est que, après 68, il y a eu pendant trois ou quatre ans un énorme appel d'air dans les universités. Beaucoup de gens très jeunes ont été nommés sur des postes qui s'étaient créés – c'est à ce moment que s'est faite la carte universitaire telle que nous la connaissons aujourd'hui. Et peu après, pour les gens qui sortaient, comme moi, en 1976, c'était le creux de la vague. Le Brésil, c'était donc une chance pour moi d'avoir une expérience universitaire et de pouvoir enseigner la philosophie, ce qui n'était pas vraiment le cas là où je me trouvais. Je dois dire aussi que j'étais marié et j'avais un enfant. Mon épouse avait un emploi à la ville de Paris. Je crois donc aujourd'hui que c'était une sage décision de partir en changeant complètement de vie, même si le Brésil était beaucoup plus loin qu'il ne l'est aujourd'hui... y compris politiquement. Ce n'était plus la dictature, mais pas encore la démocratie. J'y ai donc connu et vécu les années de transition à la démocratie, et de ce point de vue aussi, j'ai énormément appris politiquement.

**Martha Ganeva** : Pourriez-vous présenter en quelques mots cette chaire française de philosophie que vous avez occupée à l'Université de São Paulo ?

**Francis Wolff** : Elle a été créée, en même temps que l'Université, par les Européens en 1934. Dans *Tristes tropiques*, Claude Lévi-Strauss raconte, non pas cette création, parce qu'il est arrivé un an plus tard, mais les circonstances dans lesquelles on y envoyait à l'époque des agrégés de philosophie – même si lui y était allé pour pouvoir cesser de faire de la philosophie... – et comment cette Université qui s'est créée sur le modèle européen est devenue la meilleure université d'Amérique latine. La Faculté de philosophie, qui comprend la philosophie, les lettres, l'histoire et les sciences humaines a été fondée par les Français et il y avait eu, jusqu'à moi, si je puis dire, une présence française permanente – des professeurs universitaires qui venaient pour une période de deux, quatre ou six ans. J'y ai donc été nommé en 1980 en succession de cette lignée fameuse commençant avec Lévi-Strauss et se terminant avant moi avec Gérard Lebrun, qui était resté deux fois six ans et avait marqué l'enseignement en histoire de la philosophie, comme Gilles-Gaston Granger l'avait fait en épistémologie et en philosophie des sciences.

**Martha Ganeva** : Et l'enseignement se faisait en français ? Cela suppose des étudiants suffisamment francophones pour suivre des cours dans une autre langue que la leur.

**Francis Wolff** : Jusqu'à mon arrivée tous mes prédécesseurs avaient, au moins dans un premier temps, enseigné en français. Les quatre cinquièmes de mes collègues brésiliens avaient fait leur thèse en France. Le dernier cinquième était formé de gens qui, ayant travaillé en philosophie des sciences, étaient allés se former aux Etats-Unis. Les trois quarts de la bibliothèque du département de philosophie étaient en français, à tel point que cela a valu un bon mot à Michel Foucault disant que « ce département de philosophie était un département français d'outre-mer ». Cette phrase est restée célèbre au Brésil et un de mes collègues brésiliens avait intitulé un de ses livres, consacré à l'histoire du département, *Un département français d'outre-mer*. Je pouvais donc parler en français avec pratiquement tous mes collègues, mais avec les plus jeunes, c'était difficile. Je suis arrivé en octobre 2000, l'année universitaire ne commençait qu'après le carnaval, en février... Entre les deux j'ai

participé à des séminaires, j'allais aux cours d'autres collègues, et j'ai appris le portugais. Au mois de février 1981, j'ai fait mes premiers cours et je les ai faits en portugais. J'avais des étudiants de troisième cycle et c'était plus facile, car plus les étudiants sont avancés, plus ils peuvent vous comprendre et vous aider aussi.

Les premiers temps au Brésil ont été un peu difficiles pour des raisons d'adaptation. Mais au bout de deux ans j'ai voulu renouveler mon engagement et deux ans plus tard également, pour faire mes six années. Et c'est à ce moment-là que, pour des raisons budgétaires, la France a supprimé le poste. Ceux qui avaient pris cette décision ignoraient l'histoire de ce poste et des relations franco-brésiliennes, notamment en philosophie. Ils ignoraient aussi, et sur le plan politique, c'était beaucoup plus important, que le département de philosophie de l'Université de São Paulo a, durant les années soixante-dix et durant les années quatre-vingt, qui avaient été celles de la fin de la dictature, formé ce qui allait devenir la matrice du nouveau Brésil – les grands intellectuels qui ont fait le Brésil démocratique sont en majorité sortis de là. Dans les années soixante-dix, les grands intellectuels populaires au Brésil avaient été surtout les chanteurs.

**Martha Ganeva** : Les chanteurs ?

**Francis Wolff** : Des chanteurs comme Chico Buarque ont été des résistants contre la dictature et ont eu une influence considérable. Bien sûr, il y a eu aussi des résistants parmi les intellectuels, de même qu'au sein de l'Église catholique, dans ce qu'on appelait les « communautés de base » et la « théologie de la libération ». A partir du moment où les amnistiés ont pu revenir, notamment de France, en 1980, cela a été un « déferlement » de philosophes. La décision de supprimer ce poste était donc d'une grande stupidité, indépendamment de mon cas personnel, qui a fait un petit scandale local, car les Brésiliens m'ont soutenu - au travers mon cas, ils soutenaient le maintien d'une chaire universitaire française au sein du département de philosophie de l'Université de São Paulo. Et c'était d'autant plus une faute politique que c'était la France socialiste qui faisait cela – nous étions en 1984... Je suis donc revenu en France en décembre 1984.

**Martha Ganeva** : Que gardez-vous au final de cette expérience brésilienne ?

**Francis Wolff** : Elle a été essentielle. D'abord, sur le plan professionnel : l'expérience d'enseigner dans une langue qui n'est pas la langue maternelle, et d'y enseigner la philosophie, est fondamentale. Ce qui ne se dit pas bien dans une autre langue, vaut-il la peine d'être pensé ? D'où une certaine méfiance que j'ai toujours éprouvée à l'égard des grands systèmes de pensée qui restent « accrochés » à leur langue. J'estime en effet que la pensée véritable est traduisible. Chercher à dire sa pensée dans une autre langue, d'une façon qui est forcément un peu maladroite, cela vous force à mieux penser. Particulièrement en philosophie où l'on voit tous les pièges des métaphores et des images qu'on essaie de rendre, et l'on fait plus facilement la part du concept.

**Martha Ganeva** : L'altérité est même double dans un sens, puisque la philosophie ancienne que vous enseigniez là-bas n'est pas née sur le continent sud-américain.

**Francis Wolff** : En un sens oui, mais le culte qui était encore dominant à l'Université de São Paulo était celui de l'histoire de la philosophie « à la française ». Les années soixante et soixante-dix ont été très brillantes pour la philosophie française et un certain nombre de mes collègues avaient été formés à cette école. Et l'idée qui dominait était qu'on ne voulait pas faire de la « philosophie tropicale », on voulait se distinguer des « mauvaises universités ». La philosophie « pour de bon », c'était la lecture des textes à la française. Non seulement je ne me suis donc pas senti dépaysé, mais d'une certaine manière je me suis formé à l'enseignement de l'histoire de la philosophie avec des critères très exigeants, dits « français », que je n'aurais peut-être pas respectés en France. Et dans le même temps après mon retour j'ai dû me défaire un peu de cette idée selon laquelle il n'y a que le texte et rien que le texte.

**Martha Ganeva** : Et c'est dans ce but que vous avez créé à l'Ecole les « lundis de la philosophie » ?

**Francis Wolff** : Alors, on saute par-dessus quelques siècles de mon histoire – mais cela me va très bien! – pour arriver aux « lundis de la philosophie ». Oui, à l'origine des lundis, il y a le fait, comme je l'ai dit, que je ne me suis jamais considéré vraiment comme un historien de la philosophie. D'abord, un vrai historien de la philosophie devrait faire de la traduction et de l'édition de textes, ce que je ne fais pas (même si pour mes cours je retraduis les textes). Par ailleurs, le poste que j'occupe à l'Ecole est un poste de philosophie et non de philosophie ancienne. Les lundis de la philosophie sont nés de l'idée que la philosophie ne doit pas être réservée aux philosophes professionnels, ou plutôt que les questions de la philosophie ne se réduisent pas à celles que se posent les « professionnels » ; que son objectif, c'est de poser de nouvelles questions ou d'inventer de nouveaux concepts qui permettent de considérer autrement des questions déjà posées. Et je pense que l'Ecole normale est un lieu qui permet plus et mieux qu'un autre que la philosophie soit conforme à sa vocation. D'une part, c'est un lieu de plus grande liberté où l'on est moins tenu par des programmes, sauf celui de l'agrégation, bien sûr. D'autre part, il existe à l'Ecole une tradition permanente de « philosophes créateurs ». Et puis, le caractère interdisciplinaire qui est propre à l'institution permet que la philosophie s'abreuve à d'autres théories et concepts, qu'elle peut féconder à son tour. Un certain nombre de très grands philosophes qui sont sortis de cette Ecole ont fait de la philosophie en dehors de la philosophie : ils ont donné aux disciplines auxquelles ils se sont intéressés une assise conceptuelle essentielle, que ce soit en anthropologie, en sociologie ou en psychologie. Et c'est un devoir de maintenir cette tradition d'une philosophie ouverte sur d'autres champs et qui ne soit pas autophage, qui ne soit pas qu'une philosophie par des philosophes, pour des philosophes, sur des textes philosophiques... C'est le principe des lundis.

**Martha Ganeva** : A côté de l'enseignement vous avez également une expérience de directeur adjoint en Lettres. Vous a-t-elle permis de voir l'Ecole autrement et comment ?

**Francis Wolff** : Je suis loin de me vanter d'avoir une carrière exemplaire, mais la seule chose dont je me flatte, c'est d'avoir eu une carrière variée. J'ai occupé une douzaine de postes très différents, à la fois à l'université, au lycée, en classes préparatoires, à Paris, en banlieue, en province, à l'étranger, à l'Ecole enfin, et je pense que, dans une carrière d'enseignant, il est important d'avoir aussi une expérience de la politique universitaire. Je l'ai fait aussi parce que, pour les raisons biographiques que j'ai expliquées au début, pour moi l'Ecole normale n'était pas donnée d'avance et que la relation que j'ai eue avec cette Ecole demeure très particulière – assez affective.

**Martha Ganeva** : Je crois que vous n'êtes pas tout à fait le seul dans ce cas...

**Francis Wolff** : J'avais déjà pris des responsabilités au sein du département de philosophie pour défendre quelques idées qui me semblaient justes et c'est peut-être pour cela que l'on a fait appel à moi pour cette direction. Je m'y suis donc porté candidat au moment de la grande réforme du statut et cela a été une expérience extrêmement enrichissante, passionnante, stressante. Avec Gabriel Ruget, directeur, nous avons créé la Passerelle des arts, qui est devenue depuis le département d'Histoire et théorie des arts, le département d'Etudes cognitives, nous avons réformé beaucoup le concours, créé le diplôme, une préparation « maison » aux concours de la haute administration, ouvert l'Ecole à d'autres modes de sélection. Le seul point où je pense avoir échoué, comme mes prédécesseurs et successeurs, c'est d'avoir pu ouvrir les carrières ou du moins les débouchés des normaliens littéraires. Je pense cependant que nos réformes ont été fructueuses puisqu'elles en ont fécondé d'autres. Le propre de cette institution, c'est qu'elle doit rester la même tout en se réformant en permanence. J'ai toujours pensé que, du point de vue de son contenu, elle a le devoir d'être à la fois un « conservatoire » et un « laboratoire ». Et c'est difficile. Une université peut se

permettre de faire des choix, nous, nous devons préserver, transmettre ce que nous avons reçu, surtout dans le domaine des lettres, tout en innovant. Cela m'avait beaucoup frappé de constater, dans les années quatre-vingt-dix, que le Centre d'études anciennes avait été le premier département littéraire à s'informatiser, à travailler sur les textes anciens avec des CD-Rom et avec des outils informatiques que n'utilisaient pas les gens qui faisaient de la philosophie, même très « contemporaine »... Pour moi, c'était l'exemple même d'un département qui pouvait être à la fois un conservatoire et un laboratoire. Mais c'est aussi une des raisons pour lesquelles cette Ecole est impossible à diriger : vous voulez la réformer pour qu'elle survive, vous êtes immédiatement accusé de la trahir; vous avez la moitié de l'Ecole contre vous, en plus de quelques dizaines ou quelques centaines d'anciens élèves qui se croient possesseurs *ad vitam aeternam*, non seulement d'une carte de lecteur de bibliothèque, mais du droit éternel de représenter cette institution, et qui vont prendre leur plume pour écrire une tribune ouverte dans *Le Monde* ou dans *Libé* pour expliquer que ce serait une trahison absolue, que l'Ecole cesserait d'être ce qu'elle a été — c'est-à-dire ce que leur imagination a reconstitué de leur jeunesse. On « trahissait » déjà l'Ecole en y introduisant la mixité garçons-filles, puis, en y introduisant les « sciences sociales », ou le concours en économie, dit ensuite BL, ou les études cinématographiques, ou en supprimant le thème latin et la version grecque au concours, etc. Ce n'est pas une Ecole, c'est un symbole de la République que tout le monde s'approprie, et, par conséquent, elle est impossible à diriger. Il faut donc en prendre son parti et la diriger quand même.

**Martha Ganeva** : Je vous propose d'évoquer à présent de votre actualité. Votre page Wikipédia comporte une phrase merveilleuse et mystérieuse : « Depuis plusieurs années Francis Wolff prépare un ouvrage sur la musique ». Elle est un peu moins mystérieuse pour moi, puisque cet ouvrage en préparation a donné lieu à un cours, que j'ai suivi et que j'ai beaucoup apprécié, car j'ai rarement entendu quelqu'un parler de musique avec autant de justesse.

**Francis Wolff** : Je vous promets que ce n'est pas moi qui ai écrit cette phrase (rires). Je n'aurais pas fait la bêtise de me mettre ainsi la pression. Mais on pourrait à présent changer la page : « Ce livre est désormais achevé. Il a été remis à l'éditeur et paraîtra en janvier 2015 ».

**Martha Ganeva** : Comment l'avez-vous intitulé ?

**Francis Wolff** : *Pourquoi la musique ?*

**Martha Ganeva** : Et c'est exactement la question que je voulais vous poser : pourquoi la musique ? D'où vient-elle dans votre vie et comment y a-t-elle pris autant d'importance ?

**Francis Wolff** : Je pense qu'avec le temps on se donne de plus en plus de liberté et on s'accorde le droit de philosopher comme je pense qu'il faut le faire, c'est-à-dire, sur des *realia* et pas seulement sur des *dicta*. Et les *realia*, ce n'est pas seulement « cet arbre » ou « cette chaise », ce sont des réalités qui nous sont transmises, soit par la culture, par les grands domaines de la vie morale ou politique, soit des concepts qui viennent d'autres disciplines et qui ne sont pas des *philosophèmes*. Je me suis donc octroyé le droit de philosopher sur une réalité qui n'est pas seulement un objet, mais qui est pour moi un objet d'amour. C'est une passion qui n'a pas non plus d'origine familiale, puisque mes parents n'avaient pas de formation musicale, mais c'est ma mère qui m'a donné la possibilité de suivre des cours de piano, chose pour laquelle je lui suis infiniment reconnaissant.

J'ai pris cette réalité qu'est la musique dans la même ligne que celle de mes derniers travaux autour de la question de l'humanité, c'est-à-dire, d'une façon en partie anthropologique, sous l'angle de la question : « pourquoi partout où il y a des êtres humains il y a ou il y a eu de la musique ». Cette question m'intéresse du point de vue philosophique et je n'entends pas à lui donner des réponses ni anthropologique, ni ethnologique, ni

sociologique. Je cherche des réponses philosophiques à partir de définitions conceptuelles de ce qui fait le phénomène universel de la musique. Et ce n'est pas trivial parce que la seule question « qu'est-ce que la musique ? » n'est pas évidente, d'une part, parce que l'on n'est pas sûr qu'il y ait quelque chose qui soit universellement de la « musique », d'autre part, parce que l'on ne peut pas dire en toute certitude où elle commence et où finit la poésie, voire la danse, etc.; enfin, parce qu'une fois que l'on aura trouvé une vague « essence » de la musique, on n'est pas sûr que cela ait un intérêt, puisque ce qui est intéressant, ce sont évidemment les musiques réelles. En dépit de tout cela je me suis lancé dans cette entreprise.

Cette réflexion prend son origine dans un de mes précédents livres, *Dire le monde*, où j'avais tenté de dégager des structures générales et constantes inscrites dans le langage, et non dans telle ou telle langue particulière, et qui permettent d'expliquer des types de rapports différents que nous avons aux objets : montrer la dépendance de l'ontologie générale par rapport aux structures générales du langage. J'y ai dégagé ce que j'appelle trois langages-mondes : la structure du langage-monde dans laquelle nous vivons dépend d'une structure très générale que j'appelle la structure prédicative – nous attribuons des propriétés à des objets et nous devons présupposer l'existence hors de nous de ces objets et leur permanence pour pouvoir en parler. A partir de là j'imagine l'existence de deux autres langages-mondes : le premier ne serait constitué que des noms, ce qui est évidemment impossible parce qu'il ne serait qu'un langage d'étiquettes, le second n'aurait que des verbes, où chaque verbe dirait un événement du monde. Un pur langage de verbes n'a pas non plus de sens du point de vue de la communication, mais c'est au fond le monde de la musique – un monde dans lequel les événements s'enchaînent d'une façon coordonnée et qui a un sens, alors même qu'ils ne se rapportent à aucun objet du monde. J'ai donc trouvé une contrepartie esthétique aux langages-mondes deux et trois dans le monde des images, d'un côté, et dans celui de la musique, de l'autre. Au fond, le livre sur la musique est le pendant esthétique d'une entreprise théorique dont *Dire le monde* était le pendant logique.

**Martha Ganeva** : Vous dites que vous avez philosophé sur un objet d'amour, mais peut-on aimer la musique en général ? N'est-ce pas toujours la musique « incarnée » que nous aimons – des œuvres, des compositeurs, des interprètes – et par rapport à laquelle nous nous situons ? La substance musicale à partir de laquelle Descartes, Rousseau ou Hanslick ont pu réfléchir sur la musique n'est pas la même. L'enrichissement et la complexification de la musique elle-même ont eu pour conséquence l'enrichissement de la pensée sur la musique. L'ancrage est pour moi non seulement dans le corps, mais également dans le temps et l'espace. L'évolution de la pensée musicale de Nietzsche est dans ce sens fondamentale : non seulement il arrive à la conclusion que l'on ne peut réfléchir sur la musique qu'à partir d'œuvres particulières – sa propre pensée prend sa source dans sa perception mouvante de l'œuvre de Wagner, pas seulement musicale, d'ailleurs –, mais il reconnaît dans le rapport à ces œuvres un rapport qu'il qualifie de « physiologique » et il reconnaît également que ce type de rapport est inséparable du discours esthétique que l'on peut construire sur les œuvres.

**Francis Wolff** : Pour reprendre un premier aspect de votre question, comment peut-on parler de la musique en général, si c'est par ailleurs un objet d'amour ? Je commencerai par dire que c'est une des manières que je peux avoir de me déprendre de ce qui pourrait y avoir de passionnel dans mon objet. Je parle d'ailleurs de la musique en général, tout en ne connaissant évidemment pas toutes les musiques (!), même si ma culture musicale a une certaine diversité. Ensuite, il y a pour moi l'art avec un petit « a » et l'art avec un grand « a ». L'art avec un petit « a », c'est la constante anthropologique : tous les enfants tapent en rythme sur leur assiette comme tous dessinent ce qu'on appelle des « bonhommes têtards ». Je pense néanmoins qu'il y a un continuum entre le rythme que l'on peut entendre quand un train démarre et le *Don Giovanni* de Mozart. Je pense qu'on perd quelque chose de la musique à se contenter de l'un ou à se contenter de l'autre, et que le phénomène anthropologique musical

général a quelque chose aussi à nous apprendre sur les effets et les raisons d'être des plus grands chefs-d'œuvre musicaux. Et inversement, en se bornant à étudier les plus grands chefs-d'œuvre musicaux on rate quelque chose du phénomène musical au sens général qui m'intéresse, à savoir, pourquoi les hommes font ou écoutent de la musique, pourquoi nous passons une partie de notre temps à faire des sons qui n'ont aucun sens et pourquoi cela nous fait de l'effet.

Bien entendu, lorsque je prends des exemples, je le fais avec des œuvres que je comprends mieux, que j'aime et que, par conséquent, je peux mieux analyser, et il m'arrive d'avouer, y compris dans le livre, que certaines œuvres reconnues du répertoire m'ennuient considérablement...

**Martha Ganeva** : Vous dites que l'on perd à étudier certaines œuvres et non le fait musical dans sa globalité. Mais ne perd-on pas, inversement, à un degré aussi élevé de généralisation ? On peut penser que la musique, c'est une suite de sons qui n'est rattachée à aucun objet, mais j'ai envie de répondre à cela qu'un son de violon n'est pas un son de tuba. Je me tiens pour ma part au domaine qui est le mien et qui est, lui, ultra spécialisé, puisque ce n'est même pas la musique dite occidentale dans sa globalité qui m'intéresse, mais la musique occidentale orchestrale et au moment où elle atteint sa plus grande complexité – dans la seconde moitié du XIXe et au XXe siècle. La fonction discriminante des timbres est le fondement même de cette musique. Si l'on s'abstrait de l'emploi des timbres à la fois par le compositeur et par le chef d'orchestre, réfléchir sur cette musique n'a plus aucun sens.

Cela m'amène au second volet de ma question, le son musical n'a peut être aucun sens, mais il est toujours produit par un corps, celui de l'interprète. Dans un article sur le langage musical, qui est devenu un livre, André Boucourechliev établit le compositeur, l'auditeur et l'interprète comme les trois « instances » de la musique, ce qui est également ma façon de penser celle-ci, comme un rapport complexe qui se crée à l'intérieur de ce triangle. Le paragraphe qu'il consacre à la place de l'interprète est selon moi d'une grande justesse, et je le cite : « Quant à l'interprète, il possède le pouvoir d'infléchir selon sa propre sensibilité (...) les caractères du temps musical, tels qu'ils sont proposés par les signes à jamais incomplets des partitions. En effet on ne peut pas tout noter. Dans toute partition, qu'elle soit classique, *a fortiori* baroque, *a fortiori* romantique ou contemporaine, il existe une béance sans cesse à combler, qui n'est ni défaillance du signe, ni abdication du pouvoir créateur. Elle est destinée – prédestinée – à l'interprète, afin qu'il y loge son propre désir et donne au signe *une réalité vivante* sans cesse à recréer ».

Quand on soustrait de la réflexion l'instrument et le corps vivant qui le fait résonner en son musical précisément – dans le cas du chant, les deux ne font qu'un –, sait-on encore de quoi on parle ? Le son musical n'a pas d'autres supports que ceux-là, il n'existe pas en dehors d'eux.

**Francis Wolff** : Je suis d'accord avec Boucourechliev, mais ce qu'il dit ne concerne qu'une toute petite partie du continent musical, la musique classique depuis le XVIIe siècle. Cela ne concerne pas l'immense majorité des musiques existantes – qui ne sont pas écrites, qui sont soit des improvisations, soit des chants ou airs traditionnels. Cela ne veut pas dire que le continent de la musique à deux temps, celle qui est écrite sur des partitions, ne soit pas extrêmement important et n'ait pas quelque chose à nous apprendre. La question de l'interprétation, j'en parle aussi parce qu'elle nous donne *une* des clés de la question de l'expressivité de la musique : comment la musique peut-elle exprimer quelque chose ? Il me semble que dans les musiques où il y a une partition d'un côté et une interprétation dans un second temps, qui peut être un siècle ou deux après, puisque en gros le premier concert de musique contemporain, c'est Mendelssohn, puisque c'est lui qui pour la première fois a joué de la musique qui ne lui était pas contemporaine...

**Martha Ganeva** : Mais pour quelle raison distinguez-vous l'interprétation d'une œuvre contemporaine de celle d'une œuvre ancienne ? Il y a interprétation dans les deux cas.

**Francis Wolff** : Ce que je veux dire, c'est que les problèmes de l'interprétation augmentent lorsqu'on se demande si c'est bien le sens qu'a voulu donner le compositeur à son œuvre. Vous avez raison, même lorsque ce sont les compositeurs qui jouent leurs œuvres, il arrive que ce ne soit pas la version de référence, mais là il s'agit de querelles et de cas particuliers.

**Martha Ganeva** : Pour compter parmi mes proches amis un compositeur-interprète je peux vous dire que je ne lui ai jamais entendu jouer une de leurs œuvres deux fois de la même manière. Et chacune des interprétations – très différentes entre elles – qu'il fait de ses œuvres est parfaitement juste, parce que l'interprétation est une forme expressive qui possède sa propre cohérence interne.

Votre conception de l'interprétation me semble très restrictive. Pour moi l'interprétation est tout simplement le mode d'existence de la musique, de toute musique, et j'entends ce mot de manière beaucoup plus large. Il y a interprétation non seulement dans le cas d'une partition. On peut interpréter une idée musicale qui est en soi, comme dans le cas de l'improvisation, on peut reprendre des motifs et les transformer, les réorganiser totalement comme dans le jazz ou les musiques traditionnelles. Je considère comme interprète toute personne qui produit du son musical.

**Francis Wolff** : Oui, oui, bien sûr. Mais c'est pour des raisons méthodologiques, que je m'intéresse à l'interprétation à partir d'une partition. Je prends un exemple : l'interprétation de la sonate en La mineur de Mozart par Glenn Gould. Glenn Gould déteste Mozart, il le dit et il l'écrit. Il a enregistré pour le malheur de ses fans toutes les sonates de Mozart. Et c'est très intéressant de voir comment on peut faire dire à une œuvre probablement le contraire de ce qu'elle dit. Je dis probablement parce que la manière qu'ont eue des dizaines, voire des centaines, de grands esprits, musicologues et interprètes, à interpréter cette œuvre a plus de chances d'être vraie que celle d'un seul interprète, qui en plus déteste le compositeur. Et pourtant, il respecte toutes les notes, y compris une certaine manière de faire l'appoggiature qui est peut-être philologiquement plus exacte que celle d'autres interprètes par rapport à ce que l'on peut savoir de l'interprétation des appoggiatures à l'époque de Mozart. Mais il va donner un sens complètement différent à cette pièce : il va en faire une espèce de petite pièce mécanique, qui se déroule comme une machine à coudre et donne l'impression d'un petit truc pimpant, virevoltant, et assez vide par ailleurs. On ne peut pas lui reprocher une infidélité au texte, mais cela nous explique que les clés de l'expressivité dépendent de facteurs musicaux qui dépendent en dernière instance de l'interprète, c'est-à-dire, du phrasé, des attaques, des *rubato*, *crescendo* ou *decrescendo*, et cela ne dépend pas de ce qui est par ailleurs essentiel – mélodie, harmonie, rythme. On a tendance à croire qu'il y a une syntaxe de l'expressivité qui est liée à des facteurs mélodiques, harmoniques ou intervalliques, ce qui est en partie vrai, mais lorsqu'on voit qu'avec la même partition et avec la même fidélité au texte on peut exprimer des choses extrêmement différentes, cela m'intéresse parce que cela me permet de dégager les facteurs qui l'on n'attribue pas à l'essence de la musique et qui sont déterminants dans son expressivité.

Pour résumer il me paraît important de distinguer ce qui revient à la musique en propre et ce qui revient à la musique d'une manière plus générale. Ce qu'elle a de propre, c'est que c'est un art de sons. Bien entendu, pour avoir une perception complète de ces sons, il faut qu'ils soient vivants, qu'ils soient en train de se faire, qu'ils soient incarnés dans un interprète. Mais ce que je veux dire, c'est que, dans l'opéra par exemple, où vous avez du théâtre, des décors, de la mise en scène, etc., qu'est-ce qui va revenir à quelque chose qui conceptuellement – pas dans la réalité, mais conceptuellement – est musique ? Cela va être les sons, et des sons qui n'ont pas de sens. En dernière instance, c'est cela, et c'est cela qui

m'intéresse parce que c'est ce qu'il y a de plus mystérieux. Pourquoi ce qui reste et qui ne signifie rien produit tant d'effets sur nous.

**Martha Ganeva** : Alors je vais laisser les futurs lecteurs de votre livre découvrir votre réponse au fil des pages. J'ai envie pour ma part de proposer celle qui vient une fois encore du domaine psychanalytique. En effet Jacques-Gabriel Trilling fait remonter cette question à la période prénatale, pendant laquelle le fœtus entend la voix de sa mère, mais l'entend uniquement comme musique, c'est-à-dire, hors de toute possibilité de langage articulé et signifiant. Le désir de musique serait celui de retrouver cette première expérience « musicale »...

Je ne voudrais pas conclure cette interview sans une petite mise au point. Je suis désolée, je ne vous ai posé aucune question sur la corrida, dont je sais que vous êtes un ardent défenseur. La raison à cela est que je n'aurais pu vous écouter.

**Francis Wolff** : Je signale juste à ce propos que j'ai écrit un ouvrage sur ce sujet, que je ne renie pas, mais qui peut intéresser des gens qui ne s'intéressent pas du tout à la corrida ou même qui lui sont hostiles, *Philosophie de la corrida*. La question anthropologique que j'aborde directement dans mon dernier livre, *Notre humanité*, est le point commun entre ce livre sur la corrida et celui sur la musique. Et si vous ne me censurez pas, je dirais que, comme j'ai depuis mon enfance une passion pour la musique, et depuis mon adolescence, une passion pour la corrida, je devais à l'une et à l'autre de ces passions un livre.

**Martha Ganeva** : Je ne vous censurerai certainement pas. J'explique simplement pourquoi je n'ai pas ouvert cette question : je ne suis pas capable d'écouter quelqu'un défendre, sur le mode sublime des idées, la souffrance et la mort, bien réelles celles-là, infligées volontairement et gratuitement à des animaux. Ma capacité d'écoute a des limites – celles de ma conscience. Au-delà, c'est ma capacité d'indignation qui se met en marche, et ce n'est jamais très bon pour une interview.

Mais vous êtes parfaitement libre de signaler ces ouvrages, qui permettraient au lecteur de connaître vos idées sur le sujet, puisqu'il n'a pas pu le faire à partir de cette interview.