

## *Marie Jaëll, pionnière de la conscience du geste*

par Catherine Guichard

Conférence CLEF de Bobigny, le 6 avril 2013

Hiver 1865 1866.

Un soir, Jeanne rentre toute vibrante, et s'écroule sur un fauteuil.

Lise, sa mère l'interroge:

\_Que se passe t-il?

\_Ce qui se passe? Une chose inouïe: Marie Trautmann épouse Alfred Jaëll, ça fera un fameux couple.

Lise étonnée lâche son livre:

\_Mademoiselle Trautmann épouse Alfred Jaëll?

Mais, il a le double de son âge!

Caroline secoue la tête:

\_Non, seulement quatorze ans de plus.....

Lise médite l'évènement en silence. Marie Trautmann, la pianiste Alsacienne prodige, s'unit donc à Jaëll, à cet autre virtuose que les capitales s'arrachent?

Marie Trautmann...

oui...on la lui citait souvent en exemple. Une fille marquée du doigt de Dieu...ayant déjà réussi, sillonnant l'Europe depuis des années avec un éclatant succès.

### *Enfant prodige*

Née en Alsace en Août 1846, Marie Trautmann ne laisse pas ses parents en paix tant qu'ils ne lui procurent pas un piano. Elle se met alors à étudier avec une ardeur que rien ni personne ne peut entraver. Ses progrès sont tels qu'elle donne rapidement ses premiers concerts, et à l'âge de 9 ans, elle remporte les plus vifs succès.

*“Le concert le plus intéressant de la saison, relate un journal de l'époque, a certainement été celui de Marie Trautmann. Les critiques des journaux les plus importants sont unanimes à le reconnaître. La prophétie de Moschelès : ”cette enfant fera quelque chose de grand dans le*

domaine de l'art", commence à se réaliser, et les vifs applaudissements que le maître Rossini a prodigués à Marie Trautmann soulignent encore cette affirmation:

*"Cette enfant joue les oeuvres les plus difficiles de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn et de Herz, non seulement avec une technique extraordinaire et une exécution parfaite, mais avec une compréhension rare, un sentiment profondément musical et avec la délicatesse la plus pure."*

En 1862, elle s'inscrit au conservatoire de Paris et après seulement quatre mois d'étude, se présente au concours. Elle remporte un premier prix. Son maître Henri Herz, lui fait cadeau à cette occasion d'un magnifique piano à queue, qui l'accompagnera ensuite dans ses tournées.

*"A voir l'aisance et l'aplomb avec lesquels Melle Trautmann aborde toutes les difficultés, dit une critique, on ne se douterait jamais qu'elle vient de sortir du Conservatoire.*

*Beaucoup d'artistes voudraient finir comme elle a débuté."*

### ***La voici donc concertiste !***

Son jeu étonne plus qu'il ne charme! Le public et les critiques sont impressionnés non seulement par une technique sûre et précise, mais par quelque chose de plus qui semble émaner de cette nature.

Une critique parue lors d'un concert à Nuremberg nous renseigne sur l'impression que laisse la musicienne lorsqu'elle joue:

*"Lorsque Marie Trautmann est au piano, tout son être se transfigure et vibre d'enthousiasme pour son art. Elle oublie tout ce qui est autour d'elle et ne joue que parce qu'elle y est poussée par une force intérieure. Lorsqu'elle prend possession de son instrument, nous sentons la présence d'un génie créateur qui, sans trahir le maître, sait pourtant insuffler son tempérament personnel à la matière sonore.*

*Soutenue par une technique de premier ordre, elle bouleverse tout notre être et nous élève à des régions supérieures."*

Le mariage est donc célébré le 9 Août 1866 .

Marie Trautmann épouse Alfred Jaëll, ami de Brahms et de Liszt.

Commence alors pour le couple une vie musicale intense et riche, dans une Europe en plein mouvement. Les Jaëll s'installent à Paris, rue Saint-Lazare, et leur appartement devient très rapidement un salon connu où musiciens et littérateurs se rencontrent, à l'occasion de concerts qui deviennent vite célèbres.

Entre deux séjours parisiens, Alfred et Marie Jaëll continuent leurs infatigables tournées et ils deviennent bientôt le couple le plus renommé des salles de concert d'Europe.

Si Liszt estime fort Alfred Jaëll, il s'attache davantage à Marie dont « l'énorme et fulgurant talent », ce sont ses mots, l'ont aussitôt frappé.

Alfred Jaëll meurt le 27 février 1882, laissant sa femme qu'il avait entraînée dans un tourbillon de tournées à travers l'Europe, seule à 35 ans.

Marie Jaëll fait à cette époque 3 séjours à Weimar chez Liszt.

Elle se lance également dans la composition, et devient une des premières femmes inscrite à la société des compositeurs, grâce à St Saëns et Fauré

### *Chercheuse*

Et pourtant, soudain, elle va cesser de jouer en public et de composer pour se consacrer entièrement à des recherches sur le jeu musical. Cette personnalité féconde et originale met désormais son extraordinaire énergie au service de cette recherche qu'elle s'est assignée : « apprendre à chacun à réaliser la beauté avec le piano ».

Que s'est il donc passé pour que Marie décide de se lancer dans une telle aventure ?

### *Ses doutes*

*“Je suis toujours préoccupée par des travaux que je dois entreprendre, écrit-elle à sa soeur, des progrès que je dois réaliser. Mon jeu ne me contente que de loin en loin et par fragments, rarement dans l'ensemble. Je découvre toujours des lacunes*

*Parfois je me fais peur, l'excès de mes sentiments m'effraye! Je me demande: que deviendrais-je si cette lave, qui me fait trembler lorsqu'elle est endiguée, venait à briser les liens qui l'ensserrent, si elle devenait torrent et s'érigait en maître?*

*Ah! je suis faible puisque j'ai peur de moi, mais il est une chose plus dangereuse que de se craindre, c'est de ne pas se connaître!"*

Marie Jaëll est lucide. Elle sent bien que quelque chose est en oeuvre au fond d'elle même, qu'elle ne peut encore définir clairement. Elle voudrait jouer mieux, ou plutôt jouer d'une autre façon :

Son journal est révélateur de ces luttes intérieures où tout son être est engagé. Elle plonge au fond d'elle même avec une rare clairvoyance.

### *L'époque*

En cette deuxième moitié du 19ème siècle , les exigences de plus en plus grandes des virtuoses stimulent les recherches des facteurs d'instruments et l'on voit le piano évoluer à grande vitesse à cette époque, et acquérir des caractéristiques de plus en plus modernes, telles que le double échappement, inventé par Sébastien Erard, donnant au piano une plus grande sensibilité dans l'enfoncement et le relevé des touches.

La technologie progresse, les pianos changent et deviennent plus performants, comme les interprètes qui conjuguent jeu pianistique et virtuosité. Le public vient au concert pour voir tout ce qu'un homme peut faire avec ses dix doigts, tout ce que peut l'homme virtuose devant son clavier. C'est l'époque des "duels" entre virtuoses, et l'un des plus célèbres est celui qui oppose Liszt et Thalberg en un concert qui divise le tout-Paris en deux:

le Hongrois ou l'Autrichien?

*Thalberg est le premier, assurent certains, mais Liszt est le seul!*

Quelques années plus tard Schumann ajoutera:

*"Liszt est le premier et le seul... Son talent est unique au monde..."*

La virtuosité devient liberté, libération du mouvement, et Liszt est un des premiers à élargir la palette sonore du piano, à changer la technique pianistique

Marie Jaëll est portée par ces innovations pianistiques. Elle hérite de la fougue et de la flamme du début de ce siècle, mais elle vit dans la deuxième moitié, celle qui voit les transformations sur les pianos, les techniques, les sciences... les premiers pas de la psychologie, les progrès de la physiologie, et elle va désormais passer la plus grande

partie de sa vie à s'interroger sur l'état de conscience propre à l'artiste face à ces changements.

### *Liszt*

***Et puis Marie Jaëll porte en elle*** une émotion musicale, vécue en 1868

C'est là que Marie Jaëll entend pour la première fois Liszt jouer en concert.

Ce qui se passe en elle est alors indescriptible!

C'est une véritable révélation, une émotion, un choc qui la bouleverse totalement et qui va donc influencer tout le cours de son existence et alimenter ses recherches

Elle écrit le souvenir de cet instant:

*“Lorsqu'en 1868, à Rome, j'ai entendu pour la première fois Liszt, toutes mes facultés auditives semblaient se transformer dès qu'il commençait à jouer. Cette transformation si inattendue m'a frappée plus encore que son jeu lui-même...”*

*Pendant que j'écoutais cette musique, si différente de celle que j'avais entendue jusque là, je sentais ma pensée circuler comme si elle avait acquis, indépendamment de ma volonté, la faculté de marcher en avant et en arrière par des chemins que je ne connaissais pas.”*

Elle réalise à quel point la manière de jouer peut toucher l'auditeur. Liszt, en jouant, lui fait découvrir un autre piano, un autre monde, où la musique devient réellement vivante, dans l'espace, le temps et la pensée.

*Qu'en est il du piano et de l'enseignement à cette époque ?*

C'est un instrument devenu roi grâce au perfectionnement et à l'évolution de sa construction. Le pianoforte intimiste des salons est devenu un instrument sonore, un orchestre à lui tout seul, riche en timbres et en harmoniques, demandant de la part du pianiste plus de performances et de savoir faire. Le siècle de la virtuosité entre en scène, les pianistes deviennent non plus des interprètes, mais des solistes.

Cet engouement pour le piano et la virtuosité éloigne pourtant les interprètes du véritable sens musical, et influence l'enseignement de manière néfaste. Il faut former des virtuoses à tout prix!

Toute la pédagogie musicale du 19<sup>ème</sup> siècle va s'orienter peu à peu sur un dressage artificiel des mains. On invente même des machines pour assouplir les doigts, toutes plus diaboliques les unes que les autres. Schumann en sera une triste victime! Après avoir utilisé une de ces machines pour augmenter l'amplitude de mouvement d'un de ses doigts, il est frappé d'une paralysie partielle de la main, dont il ne se remettra jamais. Les doigts se dressent tels des animaux savants, à force de répétitions et d'automatisme. Un des professeurs de cette époque, Kalkbrenner, écrit:

*“la vie est trop courte pour qu'un véritable artiste apprenne tout ce qui lui est indispensable de savoir, sans quelque moyen ingénieux de tricher le temps. Il faut toujours lire en faisant ses exercices....”*

Liszt à son époque était effondré de la manière dont l'enseignement du piano était prodigué un peu partout à son époque. Ne dit-il pas à l'un de ses amis:

*“Moyennant les errements d'usage on ne réussit qu'à former des légions d'automates fastidieux... Il faudrait résolument en appeler à l'intelligence, et des élèves et des maîtres, en consacrant à l'exercice du mécanisme les plus nobles facultés de l'âme humaine...”*

Beethoven lui même constatait en parlant des pianistes de son temps:

*“La vélocité de leurs doigts met en fuite leur intelligence...”*

Marie Jaëll, guidée par son sens aigu de l'observation et son amour de l'art se penche donc sérieusement sur cette question. Lutter contre l'automatisme, l'inconscience et l'aberration des répétitions mécaniques devient pour elle le centre de ses recherches. Elle veut restituer au piano sa véritable fonction, et inviter par là même le pianiste à devenir un authentique interprète, au seul service de la musique.

Elle est une des premières en France à tenter une telle réforme en profondeur de l'enseignement.

*“Si le mouvement est le facteur le plus immédiat de la pensée, comment peut-il être profané par l'automatisme et l'inconscience?”* écrit-elle. On a longtemps considéré le corps et l'esprit isolés l'un de l'autre, tout comme on isole encore parfois la pensée musicale du mouvement des doigts. Mais en cette fin de 19<sup>ème</sup> siècle, les notions de psychologie et de physiologie changent, s'ouvrent, et bouleversent la vision de l'homme.

Marie Jaëll sait observer le monde autour d'elle.

N'a-t-elle pas passé de longs moments auprès de Liszt, à tenter de comprendre d'où lui venait ce jeu qui touchait l'âme du public?

Le désir de retrouver à chaque fois cet état de grâce de certains soirs de concerts la hante:

*“Je dois jouer ce soir, écrivait elle dans son journal, aurai-je mon âme dans mes doigts. Je veux aller au fond des âmes...”*

*...”J'ai mal joué... La beauté s'est évanouie comme un songe...”*

Dès lors cette question ne la quittera plus:

Comment faire pour que la beauté ne s'évanouisse plus comme un songe?

Comment définir cet état de grâce ?

Tous les interprètes vivent ces moments « magiques » où tout semble couler de source...

Fluidité, liberté de jeu, audition aisée, pensée musicale qui circule, l'impression d'être entier et relié à tout son être, une attention, une présence....

Moments fugaces qui disparaissent pourtant, fragiles et inconstants. Peut on retrouver ces états de grâce où tout est si évident et fluide, de quoi cela dépend il ?

Particulièrement sensible à l'attitude de Liszt au piano, Marie Jaëll a observé sa posture, son lien avec l'instrument, sa gestuelle, sa liberté. Son sens tactile et auditif était parfaitement relié.

L'oreille et la main , la pensée et le geste musical ne faisant qu'un....

Peut on développer cette conscience du geste musical ?

### ***Ecoute***

Elle oriente donc ses recherches sur la manière d'extraire du clavier des sons qui prennent vie et retrouvent leur sens premier, celui d'émouvoir. Chercher un beau son, premier objectif du musicien. Un beau son émeut, or l'émotion est la condition première pour mettre en état d'écoute, d'attention

Devenir sensible à la beauté du son, c'est découvrir un chemin vers l'art musical. De là naît le sentiment d'une beauté plus complexe: celle qui réside dans la succession des notes et des accords.

Obtenir un beau son de l'instrument n'est pas le fruit du hasard, comme on l'a souvent pensé, mais dépend de la manière dont l'interprète aborde le toucher de l'instrument

### *Toucher, la main, la posture*

Entre le mécanisme du clavier et la sensibilité de l'artiste, un rapport s'établit, un échange continu d'actions et de réactions. Les doigts touchent le clavier et cette sensation de toucher, qui va de l'enfoncement de la touche à son relevé, engendre une série d'autres sensations tactiles, auditives et visuelles.

L'interprète est relié à son instrument par toutes ces sensations, mais souvent il n'a conscience que d'une parcelle de ce tout.

*“Imaginons une tempête qui se déchaîne ,écrit Marie Jaëll, et que de trois personnes différentes, la première n'entende que le bruit du vent, la seconde ne perçoive que les vêtements qui la recouvrent agités violemment, et la troisième ne sente que le souffle impétueux lui cingler le visage... Ces trois sensations ne donneront une représentation complète du caractère de la tempête que lorsqu'elles seront réunies chez la même personne. Il en est ainsi pour la conception de l'art musical; c'est à travers le développement de nos trois sens principaux qu'elle doit se former. La supériorité des grands artistes consiste précisément dans le fait qu'ils pressentent cette corrélation et l'utilisent inconsciemment...”*

Pourquoi ne pas essayer d'éveiller à la conscience tous ces paramètres afin qu'ils n'interviennent plus au hasard et puissent aider au travail, dans son propre jeu et permettre un apprentissage cohérent et physiologiquement adapté. L'art du toucher passionne Marie Jaëll qui devine là une clé permettant à chacun d'accéder à une expression musicale plus authentique. *“Qu'il s'agisse du manque d'harmonie du toucher chez le pianiste ou chez le peintre, c'est aux différentes manières de sentir le clavier, le pinceau, que se ramène l'art de transmettre des images, qu'elles soient en sons ou en couleurs.*

La qualité première de l'artiste est l'emploi intuitif ou conscient de sa sensibilité tactile . Et ce sens peut s'éduquer! Marie en est convaincue.



*“Les pianistes doivent se servir de leurs mains comme d’antennes et non comme de pattes qu’ils déplacent”*

Eveiller la main devient l’idée fondamentale de l’enseignement nouveau dont elle élabore les prémisses.

Avec la main nous pouvons prendre et donner, identifier un objet, palper, reconnaître une texture, un tissu, sentir mesurer, comparer, grâce à notre sens du toucher.

Le sens du toucher est révélé par le mouvement, on palpe un tissu... le toucher est mouvement . Marie Jaëll parle de toucher moteur.

*“Quel beau compas à mesurer l’univers vous m’avez donné là!...”* dit Catherine Pozzi, écrivain et poète, qui travaille avec Marie Jaëll

La main est un univers de sensations, et toute l’attention de Marie Jaëll va se porter désormais sur son éducation, son affinement!

*“ L’outil merveilleux, dont les ressources éducatives sont encore inexplorées, cet outil, c’est la main. Quelle merveille que la Main! Il faudrait des vies entières de recueillement pour en explorer toutes les ressources. Des destinées nouvelles s’ouvrent devant nous par l’éducation de la main. C’est pour elle que je vis; c’est sa tâche que j’avance.’*

Prendre conscience des rapports et des possibilités de ses mains, apprendre la précision du toucher, relier ses sens tactiles et auditifs : c’est plonger d’emblée dans la musique. L’élève devient lui-même créateur, il dirige et conduit les sons et les relie entre eux comme s’il racontait une histoire dans un autre langage. Le petit débutant de six ans s’émerveille déjà de produire un beau son du clavier .

Dès la première leçon, les notions de beau et d’écoute sont instaurées. L’élève a créé un timbre, miroir de lui-même, de son toucher.

Il est maintenant scientifiquement prouvé que les aires auditives et tactiles dans le cerveau sont intimement liées. Eckart ALTENMULLER, professeur à l’Institut de physiologie de la musique, à la faculté de musique et de théâtre de Hanovre, écrit dans une revue scientifique:

” La perception de la musique n’est pas seulement auditive. A chaque son correspond une position des doigts sur l’instrument... Lorsque nous jouons d’un instrument, les vibrations de cet instrument se transmettent aussi à notre corps... Lorsque des représentations sensorimotrices aident à déterminer des motifs musicaux, le cerveau doit convertir la musique ressentie par les doigts en sons tels qu’ils sont perçus par l’ouïe. Certains pianistes ressentent des fourmis dans les doigts en entendant un morceau de piano ou, au contraire, “entendent” un morceau quand ils tapotent des doigts sur une table. Chaque fois que nous jouons d’un instrument, notre cerveau doit mettre en relation des informations auditives avec des données sensorielles et motrices.”

“On démontre que l’activité des aires cérébrales de l’écoute et celle des aires contrôlant les mouvements des mains commencent à se modifier après 20 minutes de pratique. Au bout de 3 semaines, la simple écoute d’une mélodie suffit à activer les aires sensorimotrices, alors que les participants ne bougent absolument pas les doigts. Inversement, les zones de l’écoute s’activent quand les participants jouent sur un clavier muet... L’apprentissage de la musique peut faire éclore des représentations mentales nouvelles, par exemple, la représentation de notes au moyen de mouvements des doigts.”

Marie Jaëll enseigne donc et expérimente sa méthode qu’elle nomme le “nouveau système d’études”, en exigeant de ses élèves un maximum d’attention, un travail sur la conscience et le développement de la sensibilité tactile.

Les résultats sont surprenants, en trois mois elle réussit à transformer complètement la mauvaise sonorité d’un élève. Elle donne des auditions à la salle Pleyel, avec des enfants, qui émerveillent le public par leurs qualités de son et l’harmonie de leur jeu qui ne ressemble en rien au pianotage mécanique des enfants du même âge. Les résultats obtenus ne sont pas dus à un dressage artificiel mais à un travail intelligent et approfondi.

Sa belle intuition d’artiste ne lui suffit pas, et elle comprend qu’une pareille analyse du toucher est aussi scientifique.

Elle étudie alors Darwin, Bain, Paulhan, Marey, Leibnitz, Féré, Gratiolet, Binet ... afin de mieux comprendre l'homme dans sa physiologie et dans sa psychologie.

Et bientôt, en 1893, paraît son premier ouvrage:

**“ Le toucher, nouveaux principes élémentaires pour l'enseignement du piano”**

*“Tout enseignement du piano, écrit-elle, doit être commencé par une étude rationnelle du toucher, dans laquelle les notes loin de se suivre comme les lettres d'un alphabet, formeront des groupes, on pourrait dire des mots”.*

Autrement dit, dès l'apprentissage c'est redonner à la musique l'importance de son langage et mettre la technique au service de ce langage, et non l'inverse. La technique revient à savoir utiliser les multiples moyens sensoriels dont nous disposons pour exprimer un texte musical.

Liberté des doigts, souplesse des mouvements, rapidité de l'émission du son, sont les principes fondamentaux d'un bon toucher, d'un jeu plus fluide

*“Dès qu'on empêche l'élève de raidir les mains et les doigts pour jouer, il a déjà un joli toucher. C'est l'immobilité dans laquelle on maintient le doigt, après avoir enfoncé la touche qui occasionne surtout la raideur. lorsqu'on tire de l'instrument un son vibrant et expressif, on est frappé de ce que l'attaque de la touche se fait en imprimant au doigt un petit glissé qui n'est pas autre chose que le principe de la souplesse du toucher.”(Jaëll)*

Albert Schweitzer, son élève d'alors, traduit cette méthode en allemand.

*“Je dois tant à cette femme géniale! écrira t-il plus tard. En travaillant sous sa direction j'ai entièrement transformé ma main. Grâce à une étude rationnelle qui prend peu de temps, je suis devenu de plus en plus maître de mes doigts. Mon jeu à l'orgue devait également en bénéficier.”*

Il ajoutera:

*” Les idées fondamentales de la méthode de Marie Jaëll sont parmi les plus profondes qui aient été formulées sur l'art du toucher.”*

*J'ai cherché les mouvements justes écrit Marie Jaëll, et par ces mouvements, j'ai trouvé l'harmonie du toucher, la mémoire musicale, le perfectionnement de l'oreille, toutes facultés qui semblent*

*sommeiller en chacun de nous. Ces mouvements ont sans cesse été contrôlés expérimentalement au laboratoire du docteur Féré, à Bicêtre...*”

De même que Marie, Charles Féré s'intéresse beaucoup à la main. Il y a été amené par son maître Broca qui assurait à ses élèves que l'exploration du mécanisme de la main serait un but de recherches futures.

Ensemble ils travaillent donc sur les multiples sensations qui nourrissent la main et cherchent à en dégager une plus grande connaissance, une plus grande conscience.

Prendre conscience de sa sensibilité tactile, revient à prendre conscience de ce sens du toucher bien souvent anesthésié, à affiner la sensation de préhension, les sensations d'espace entre les doigts, la sensation de l'ouverture de la paume et de toute la main.

Marie Jaëll bannit l'automatisme, et le développement de la conscience devient dès lors le principe de base de son enseignement :

“Connais-toi toi-même!” est l'injonction qu'elle adresse à ses élèves. Le travail conscient a pour elle une valeur inestimable, parce qu'il développe l'intelligence. Seul ce qui est acquis par un effort conscient peut être reproduit et transmis, car vécu en profondeur.

L'étude réalisée avec toute cette conscience, permettra au jeu

D'être libre et spontané . Quant on joue, on ne pense qu'à la musique. Il faut donc bien faire la différence entre étude du mouvement et du geste musical et le jeu qui en est l'aboutissement.

Marie Jaëll va étudier les empreintes de différents pianistes. Voilà qui est original !

Cette étude lui permet d'aboutir à des conclusions très précises.

Là où il y a coordination des contacts, il y a harmonie du jeu, là où les empreintes sont désordonnées, sans continuité organique, la sonorité est mauvaise, il y a moins de continuité musicale.

Donc la conscience et la maîtrise de la localisation de chacun des doigts, des empreintes, intervient dans le geste musical.

La manière de se saisir des sons, de jouer plusieurs sons ensemble induit notre jeu

“ *La localisation des contacts joue un rôle important dans la dextérité des doigts puisqu'en groupant différemment les contacts, on rend aussitôt les doigts plus habiles pour l'exécution des*

mêmes intervalles. Si l'on ajoute à ce fait l'avantage d'obtenir une belle sonorité, il semble que la localisation des contacts soit destinée à devenir une des bases essentielle de l'éducation musicale."(Jaëll)

Afin de pouvoir localiser et varier la coordination des touchers, les doigts doivent être indépendants.

### ***Conscience de la dissociation de nos doigts***

La dissociation des doigts, est donc une première chose à acquérir. Il est indispensable de rendre les cinq doigts de la main, habituellement distraits et inconscients, individuellement conscients et dissociés.

Cela n'est pas aussi simple qu'il y paraît!

Si en ouvrant la main nous tentons de fléchir un seul doigt , nous verrons combien nous sommes maladroits et incapables de réaliser cette simple flexion, sans mouvement réflexe des autres doigts. Chaque doigt est un individu qui doit apprendre à agir sans mouvements associés involontaires des autres doigts. Chez l'instrumentiste qui développe son mécanisme par des procédés automatiques et inconscients, il y a gaspillage de l'activité motrice. En filmant son jeu au ralenti, on mettrait en évidence le désordre de ses mouvements. On verrait gigoter tous ses doigts à la fois: ceux qui jouent et ceux qui ne jouent pas. Les doigts qui font des mouvements inutiles et superflus ressemblent à ces personnes qui parlent pour ne rien dire.

*"Lorsqu'on observe attentivement les mouvements faits par les doigts de certains exécutants, on est frappé du fait qu'ils pourraient jouer plusieurs fois le même morceau avec la quantité de mouvements qu'ils font pour le jouer une seule fois... Ces attaques muettes constituent un gaspillage de l'activité motrice".*

La conscience des mouvements qui permet aux doigts d'assurer les contacts les plus justes est inséparablement lié à la conscience de l'immobilité.

Il s'agit donc pour l'instrumentiste d'apprendre à contrôler dans son jeu les deux faces d'une même énergie, immobilité et mouvement juste.

Le rôle de l'immobilité est aussi important que celui du mouvement.

Marie Jaëll recommande à ses élèves la pratique régulière de ses exercices sans clavier, appelés exercices hors clavier.

(flexion, ronds....)

Ces exercices intensifient nos perceptions.

Chaque fois que nous cherchons à intensifier nos perceptions, nous nous tendons. Nous tendons l'oreille pour mieux entendre, nous nous tendons tout entier pour mieux sentir, voir, percevoir et pour cela nous nous immobilisons. Nous sommes en état d'éveil.

La conscience et la maîtrise de l'immobilité permettent le mouvement juste, suppriment les mouvements inutiles, et donnent au pianiste une écoute plus intense. Cette immobilité est comparable à un silence, un silence actif au sein duquel s'élabore toute pensée profonde. Elle fait penser à l'immobilité du peintre zen qui s'imprègne de la sensation et de la vie de la fleur qu'il désire peindre, avant d'élancer son pinceau sur la toile lorsqu'il est prêt. "Si tu veux peindre la fleur, deviens la fleur" dit-il à son élève. De même Marie Jaëll semble dire à ses élève, "Avant de jouer, deviens le son."

L'attention provoque une tension juste à travers tout le corps, et à l'inverse, savoir retrouver cette juste tension, savoir s'accorder, accroît l'attention et l'écoute.

Pour le pianiste, retrouver à chaque instant cette juste tension, cet état de résonance intérieure, c'est s'approcher de la liberté d'être avec son instrument.

*« Votre organisme est un instrument de musique qu'il faut arriver à accorder, cet instrument c'est vous, votre intelligence, toute votre structure, votre main »*

Cet état d'être, cette liberté de mouvement et de jeu est donc un état physiologique particulier, naturel par moment, mais qui est fugitif.

Le retrouver demande à faire appel à des notions de physiologie.

Pour accompagner un geste musical il faut être libre. Nous devons donc avoir conscience de nos articulations, et les libérer. La liberté du bras dépend de l'articulation de l'épaule qui doit rester dégagée.... La respiration s'ouvre.....

La mobilité de l'avant-bras est liée à la liberté de l'articulation du coude qui ne doit pas entraver le passage de l'énergie.

Le poignet doit rester mobile et permettre à la paume de s'ouvrir, comme une plante qui pousse au soleil, qui grandit de l'intérieur. Notre énergie doit circuler jusqu'au bout de nos doigts.

Toute la pensée de Marie Jaëll réside dans la réflexion que lui inspira une gravure où l'on voit Dante tenir dans la main la rose Mystique.

« A sa place, dit elle, je tiendrai la rose à rebours pour regarder la racine »

C'est la racine qui est importante, qui est à la source, qui puise, qui reçoit, pour que la rose s'épanouisse.

Il en est de même pour le geste musical. Savoir en observer la source permet d'en avoir une meilleure conscience et permet à notre énergie d'interprète de s'exprimer.

Une juste tension musculaire, état d'éveil, permet cette libre circulation de l'énergie motrice dont nous avons besoin pour jouer, jusqu'au bout de nos doigts.

En 1899, elle fait paraître une nouvelle version, plus complète, de la méthode du toucher, en trois volumes : **“Enseignement du piano basé sur la physiologie.”**

Elle-même introduit sa méthode par ces mots:

*“Le rôle important joué dans le toucher par ces organes minuscules de la sensibilité... a été établi par nous au moyen de l'analyse comparée d'une grande quantité d'empreintes faites par des exécutants de tout genre. Cette accumulation d'empreintes a permis de contrôler d'une façon précise la position corrélatrice des cinq doigts. Elle a permis en particulier d'établir:*

*- que les défauts de la sonorité , du rythme et du style correspondent à un manque de corrélation des lignes digitales des différentes empreintes.*

*-les empreintes correspondant à un jeu harmonieux sont en corrélation avec un équilibre parfait dans la position de la main.*

... Et en guise de conclusion elle écrit:

*Si le grand artiste arrive à cette vérité de la concordance des sensations auditives et des sensations tactiles, il faut nécessairement que cette concordance devienne la base de l'enseignement...*

C'est dans son troisième ouvrage, l'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques paru en 1904 que Marie Jaëll développe avec précision ses recherches sur la pensée musicale et le rythme.

Ce qui donne la vie, c'est le rythme. La vie d'une œuvre d'art est déterminée en grande partie par les courants rythmiques qui la parcourent.

Qu'est ce que le rythme ?

« C'est une suite de mouvements qui s'harmonisent et se répètent, sans jamais se ressembler tout à fait .... Il est mouvement, renouvellement.... Le rythme qui est une succession de phénomènes uniques est dans sa totalité un mouvement original et personnel. Et parce qu'il est vie, il ignore la mécanisation. »

Le rythme trouve son expression dans le mouvement.

Le rythme d'une œuvre musicale trouve son expression dans une suite de mouvements artistiques.

Le mouvement est un moyen d'atteindre un but, de relier deux points, que ce soit une ligne en peinture qui permet au regard de circuler, une courbe en architecture, un déplacement dans l'espace qui donne un sens à la phrase musicale. Il part de l'espace, il a un sens, il conduit la pensée parce que l'ensemble du mouvement peut être décomposé en plusieurs éléments, accélération, ralentis, qui ont chacun leur raison d'être.

*« Quelque effort qu'on tente, on est incapable de penser sans interruption un mouvement qu'on cherche à rendre uniforme. Ces arrêts des fonctions mentales indiquent que le mécanisme de la pensée est entravé par la mécanisation qu'on cherche à communiquer au mouvement. Au contraire, dès qu'un mouvement semble se diriger vers un but par une allure légèrement accélérée, la pensée s'identifie avec lui. Elle circule librement, le mouvement et la pensée semblent se compléter... La pensée devient peu à peu le corps dont le mouvement n'est que l'ombre.... »*

L'étymologie grecque du mot rythme signifie « couler »

La conscience du geste musical est donc liée à la conscience de la qualité du mouvement, de son départ, de son arrivée, de son intention.

La pensée musicale ne circule librement dans un mouvement que lorsque ce mouvement est en constante transformation de vitesse ;

La transformation de la vitesse, c'est le rythme, c'est la pensée.

*« Plus il y a de pensée dans un art, qu'il relève des couleurs, des pierres ou des sons, plus cet art est grand ».*



La valeur d'un mouvement réside donc dans la pensée qui l'anime.

Le geste musical est animé de mouvements.

### *La Conscience du mouvement*

se développe dans l'espace qui relie l'interprète à son instrument. L'espace du clavier lui-même ne doit pas être perçu uniquement latéralement, (largeur), mais aussi en profondeur (enfoncement des touches), et en hauteur (relevé des touches, courbes au-dessus du clavier). L'instrumentiste fait donc évoluer ses mains, ses bras, dans un espace à trois dimensions, dans lequel il inscrit la danse de ses mouvements, la marche de sa pensée.

Le mouvement est intention d'une phrase musicale, et non hasard. Il peut s'affiner, se travailler, se décomposer en autant d'éléments qui composent le texte musical.

D'où je viens, où je vais, quelle phrase je prépare, quelle intention, quelle écoute, comment préparer ma main, quels sont les doigts qui vont jouer etc

La pensée passe donc par la sensation.

« Il s'agit de former une décentralisation de la pensée. Au lieu de croire qu'elle est dans la tête on croira qu'elle est dans la tête et dans la main. Il y a une parcelle de pensée partout où il y a sensation. Apprendre à mieux sentir par sa main, c'est apprendre à mieux penser. »

Les bases fondamentales de sa méthode sont écrites

Ces premiers ouvrages posent les bases des principales idées de Marie Jaëll sur l'esthétique musicale et déterminent les fondements d'un apprentissage de la musique différent, mettant en jeu toutes les facultés du musicien: auditives, tactiles (les glissés, le toucher moteur), visuelles, mentales, permettant à chacun de développer sa sensibilité, son langage musical, son jeu instrumental.

Nous avons vu que la conscience du geste musical est lié à plusieurs paramètres :

... Ce qui nous autorise à qualifier d'artistiques les mouvements destinés à produire de la musique, le geste musical, c'est que, de ces mouvements naîtra une qualité musicale que l'on pourra estimer d'après la sonorité, le rythme, les groupements et phrasés obtenus.

L'éducation du mouvement artistique engage non seulement la main dans le jeu de l'instrument, mais le poignet, le bras et le corps tout entier.

## CONCLUSION

La conscience du geste musical implique d'en connaître les qualités :

*Le mouvement artistique sera léger :*

Cela demande

- que le corps trouve son équilibre de manière à assurer la légèreté des bras
- l'intérêt d'éveiller la sensibilité des mains par les exercices hors-clavier qui affinent et aiguisent nos perceptions

*Le mouvement sera dirigé :*

Savoir diriger un geste rapidement, conduire une phrase nécessite que ce mouvement parte d'un point précis et suive un trajet prévu d'un point à un autre du clavier, conscience de l'espace et de sa subdivision.

*Le mouvement sera élastique :*

Le perfectionnement de la réaction qui suit l'attaque de la touche est des plus importants.

Le mouvement, en rebondissant, libère l'énergie et en permet la conduction

Le toucher moteur

Quelle forme donner alors au mouvement pour permettre cette dynamique ?

*Le mouvement de forme circulaire permet cette conduction :*

Le mouvement circulaire a cette particularité qu'il permet l'accumulation d'énergie et sa libération dans l'attaque de l'instrument sans retard rythmique. Ce mouvement circulaire peut être celui du doigt sur la touche ou du bras dans l'espace ; De plus, le mouvement circulaire, porteur de la durée du son, va permettre de mesurer le temps par la mesure de l'espace.

*Le mouvement sera contrôlé :*

« le mouvement contrôlé qui permet d'établir la fusion la plus intime entre la division de l'espace et celle du temps devrait servir de base à l'enseignement de tous les instruments de musique »(Jaëll, Musique et Psychophysiologie)

Le contrôle peut se faire sur les variations de vitesse, accélérations, ralentis, qui sont l'expression de la pensée et de l'énergie.

*Le mouvement sera énergique :*

Le contrôle du mouvement permet donc d'en régler l'énergie. Selon que l'on voudra communiquer telle ou telle nuance à la sonorité on retiendra ou on libèrera cette énergie.

L'énergie vient de l'attention du corps entier.

*Le mouvement sera coordonné :*

« Cette coordination n'est pas innée, elle doit être construite et accompli par le psychisme. »(Jaëll)

La symétrie et la complémentarité manuelle contribueront dans une large mesure à cette coordination.

La symétrie est le mouvement le plus naturel et le plus facile à réaliser par les jeunes enfants. Elle permet l'éducation de l'aisance dans l'espace, la conscience corporelle droite et gauche, la conscience du centre de gravité, de l'axe, du point d'équilibre.

*Le mouvement sera pensé à l'avance :*

« On ignore à quel point la faculté de nous représenter mentalement les mouvements que nous faisons en interprétant une oeuvre musicale contribue à notre développement artistique . »(Jaëll)

Faire sans défaire pour refaire, dessiner ou écrire sans gommer, réussir de suite à obtenir de beaux sons, demande en effet que le mouvement soit prévu dans la pensée et pressenti dans le corps. Libéré des mouvements inutiles, il obéit alors à la loi du moindre effort. Ayant évité l'automatisation par la répétition stérile, il garde son pouvoir d'intention.

Or l'intention est le support de tout geste créateur et expressif, de toute phrase musicale, qu'il s'agisse d'un enfant qui « improvise » ou débute ou d'un interprète accompli.

### *Pour les pédagogues*

L'interprète a donc des moyens précis de se situer dans le temps et dans l'espace face à son instrument, grâce à ses sensations de toucher et de déplacements. Il peut ainsi comprendre le rythme de l'oeuvre qu'il interprète en prenant conscience de tous les détails qui animent ses sensations dans l'espace à trois dimensions .

Cette conscience de la sensorialité passe en nous jusqu'au cerveau, qui se met alors en éveil.

L'unité sensation-pensée peut exister, il s'agit de la retrouver.

L'étude de l'instrument se transforme alors en un travail d'éveil, et ne sera plus systématiquement dirigé sur l'activité mécanique des doigts.

L'attitude du pédagogue devient dès lors différente. Il n'enseigne pas des choses toutes faites que l'élève serait tenté d'assimiler par un travail de répétition et de mécanisme, mais il lui enseigne la façon de mettre sa pensée en marche, de saisir les différents éléments qui la composent.

L'idéal dans l'enseignement de la musique est de permettre à l'élève, adulte et enfant de trouver en lui les réponses, les attitudes qui lui permettront de dépasser ses difficultés qu'elles soient d'ordre technique, de compréhension musicale, ou de toucher.

*“ La richesse de ses germes fait que l'enfant est incompris. Nous cherchons à lui communiquer notre savoir personnel au lieu de lui montrer comment, par ses propres ressources, il peut se faire un savoir personnel...C'est en apprenant à l'enfant à se connaître lui-même qu'on doit lui faire connaître tout ce qui est en-dehors de lui.”*

Le mouvement est le support de la pensée, la pensée contrôle le mouvement, la sensation éveille et nourrit la pensée.

La plupart de ses amis musiciens trouvent quelle va trop loin !, qu'elle s'engage dans des domaines trop nouveaux et inconnus. Une telle remise en question de l'enseignement et ses questions sur l'esthétique musicale leur fait un peu peur.

Reste le monde scientifique qui suit avec intérêt ses recherches et elle continue de recevoir de nombreux courriers de la plupart des savants de l'époque. En voici quelques extraits:

Madame,

Votre pensée est toujours étonnamment pénétrante et suggestive. C'est parce qu'il a des mains, disaient les Grecs, que l'homme est le plus intelligent des animaux. Et encore: Minerve elle-même perdrait sa sagesse si elle était privée de ses mains.

Vous regrettez que beaucoup de gens ne pensent pas à leurs deux mains à la fois; combien y en a-t-il, même parmi ceux qui passent pour cultivés, qui ne sont même pas capables de penser à une seule! Je suis convaincue comme vous que la plupart des hommes de notre époque laissent s'atrophier de façon désastreuse leurs images motrices au profit de l'omnipotente et envahissante image visuelle...

Je ne suis pas musicien, mais j'ai toujours été singulièrement attiré par la psychophysique et la psychologie de la musique, que vous poussez sans cesse plus loin avec tant de richesse inventive et d'ingéniosité. Que je voudrais avoir le temps de m'inscrire à votre suite, en expérimentant et en analysant sur moi-même les correspondances et les évocations que vous indiquez! ...

La technique et l'art sont intimement liés.

Oui c'est possible

Cette transformation des rapports de l'homme avec l'art, de l'interprète avec l'expression du langage musical, commence par la perception que nous avons de notre corps, et même tout simplement, de notre main.

Dégager la conscience de la main, en percevoir le mouvement ou l'immobilité, sentir les doigts qui en font partie comme autant d'éléments indépendants, développer sa sensibilité tactile a une répercussion sur le développement de l'intelligence et sur la manière dont le cerveau reçoit et emmagasine ces informations.

Les recherches en neurosciences actuelles montrent à quel point le monde sensoriel influe notre mode de pensée, et peut participer à l'éducation. Nous pensons avec notre corps! cette idée de poète est maintenant une proposition scientifique, et les intuitions de Marie Jaëll se trouvent confirmées par les expérimentations d'aujourd'hui.

Les ouvrages de J.P Changeux, " l'homme neuronal", ou de Alain Berthoz, "le sens du mouvement", "l'esprit de décision"... et bien d'autres, sont dans la lignée des recherches de Jaëll, et témoignent de son actualité .

Je me demande ce que Liszt aurait dit de vos recherches, lui écrit un ami philosophe....

Je crois qu'il aurait approuvé et applaudi ....

*Catherine Guichard*

*Pour en savoir plus : [www.marie-jaell.info](http://www.marie-jaell.info)*