

L'art de toucher le piano : introduction à l'œuvre de Marie Jaëll

Catherine GUICHARD

« La recherche de la beauté n'a de valeur que lorsqu'elle coïncide avec celle de la vérité. »

Marie Jaëll, *Un nouvel état de conscience*.²⁹³

Il est des êtres qui passent dans la vie comme s'ils savaient à l'avance où leur destin les porte, et qui offrent au monde, avec force et détermination, l'expérience de vie qui les anime, leur intuition profonde. Au-delà des mots, c'est une expérience de vie animée par la passion que Marie Jaëll nous légue... La passion de son art en premier lieu :

Ce n'est pas de l'amour, c'est de la frénésie que j'ai pour mon art [...] Cette passion renverse tous les obstacles.²⁹⁴

Elle est si passionnée par son art qu'elle voudra le comprendre, et rien n'arrêtera son caractère de feu. Ce qu'elle ressent instinctivement, ce qu'elle pressent avec une vive intuition, elle désire le mettre à la lumière du jour.

Il me faut dépasser le stade de l'instinct et aboutir à la connaissance [...] Tout ce qui reste inconscient est imperceptible.²⁹⁵

Son œuvre pénètre les domaines les plus divers des arts, des sciences, de l'éducation, de la philosophie et même de la poésie.

293. Extrait de la préface, page VIII.

294. *Journal*.

295. *Journal*.

Pianiste virtuose, elle a cherché les liens qui pouvaient unir l'homme aux mystères de l'art. Elle écrit dans son journal :

Pourquoi les idées philosophiques me poursuivent-elles partout ? Elles se reflètent dans tout ce que je fais. Être simplement artiste, je ne le puis même pas.²⁹⁶

Visage étonnant d'une femme hors du commun ! Un visage c'est un paysage, un monde à parcourir, jamais fini, et qui n'en finit pas de raconter ce qui le façonne... « Chaque jour est un poème », dit-elle... Le visage de cette femme est une multitude de poèmes, venus de loin, guidés par une intuition « mystique » et donnés au monde après avoir été travaillés, comme le sculpteur travaille la matière, avec ses mains.

Sa passion ? La musique, le piano.

Oui j'adore passionnément jouer du piano. C'est une des plus grandes joies de ma vie [...]

C'est beau de sentir qu'on fait passer toute son âme à travers les touches d'ivoire. C'est beau de l'entendre vibrer et de sentir qu'elle fait vibrer d'autres âmes.²⁹⁷

Mais plus encore que « jouer du piano », c'est la passion de transmettre la beauté qui la hante et le désir de retrouver à chaque fois cet état de grâce de certains soirs de concert :

Je dois jouer ce soir. Aurai-je mon âme dans mes doigts ? Je veux aller au fond des âmes.

J'ai mal joué ce soir [...] La beauté s'est évanouie comme un songe.²⁹⁸

Dès lors, cette question ne la quittera plus, comment faire pour que la beauté ne s'évanouisse plus comme un songe ? Particulièrement sensible à la beauté du son, elle oriente ses recherches sur la manière d'extraire une belle sonorité du piano. Un beau son émeut, or l'émotion est la condition première de la création. Sans émotion, l'artiste ne saurait créer. Devenir sensible à la beauté du son, c'est atteindre le premier échelon de l'art musical. De là naîtra le sentiment d'une beauté plus complexe : celle qui réside dans la succession des notes et des accords.

296. *Journal.*

297. *Journal.*

298. *Journal.*

Marie Jaëll s'interroge. Tirer un beau son de l'instrument n'est pas pour elle le fruit du hasard. Entre le mécanisme du piano 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 et auditives.

Un beau timbre a été considéré de tout temps comme un don inné que l'on ne saurait acquérir. Des preuves indéniables démentent aujourd'hui cette erreur. Grâce à la photographie instantanée, l'action du marteau a pu être analysée. Elle a démontré que le contact entre le marteau et la corde présente des différences notables selon que le timbre est bon ou mauvais [...] Lorsque le marteau rebondit par trop vite, la corde en vibrant, le rejoint et le frôle à différentes reprises pendant qu'il retombe. Chacun de ces contacts supplémentaires est nuisible. Le marteau reprend pour ainsi dire le son à la corde ; il éteint, il étouffe la sonorité en empêchant les vibrations de se propager. [Jaëll, *La musique*, p. 38]

Incontestablement, la manière de toucher le clavier, d'extraire le son du piano influe sur la beauté du timbre et donc sur la qualité de l'expression. Le langage musical reprend, à sa source, son sens premier : toucher l'être. Ce n'est donc pas un hasard si la première méthode écrite par Marie Jaëll en 1893 s'intitule *Le Toucher, nouveaux principes élémentaires pour l'enseignement du piano*.

Tout enseignement du piano 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. [Jaëll, *Le Toucher*, vol. I, p. 1]

Autrement dit, il s'agit, dès l'apprentissage, de redonner à la musique l'importance de son langage. Liberté des doigts, souplesse des mouvements, rapidité de l'émission du son sont les principes fondamentaux d'un bon toucher.

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, *Le Toucher*, vol. I, p. 2]

L'art du toucher passionne Marie Jaëll qui devine là une clé permettant à chacun d'accéder à une expression musicale plus authentique. Que signifie toucher le piano ? Quel sens cela peut-il avoir pour le pianiste, où cela va-t-il le mener à travers sa quête musicale ?

Le contact entre le doigt et la touche se fait par la pulpe, partie la plus sensible, la plus réceptive de la main, celle qui donne et qui reçoit tout à la fois. La phalangette du pianiste est une véritable palette, infiniment nuancée, permettant de varier le caractère des timbres, tout comme le peintre maîtrise les nuances avec son pinceau.

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. [Jaëll, *L'intelligence*, p. 64]

La qualité première de l'artiste est l'emploi intuitif ou conscient de sa sensibilité tactile, de son sens du toucher.

En 1896 paraît un premier ouvrage destiné au public *La musique et la psychophysiologie*, dans lequel Jaëll développe largement les principes de ce nouvel enseignement musical.

Si, comme les résultats obtenus par l'étude du toucher le prouvent, le mouvement est le facteur le plus immédiat, le plus intime de la pensée, comment peut-il être profané par l'automatisme et l'inconscience ? [Jaëll, *La musique*, p. 55]

On a longtemps considéré le corps et l'esprit comme isolés l'un de l'autre, tout comme on isole encore parfois la pensée musicale du mouvement des doigts. Notre corps entier est impliqué dans toute manifestation de notre pensée, mais la main est sans doute l'élément le plus remarquable, le plus subtil de notre organisme, et la connaissance de notre main nous entraîne dans un univers de sensations, de sensibilité, d'intelligence.

La conscience du toucher surtout est en corrélation avec l'expressivité du jeu, avec le caractère de l'interprétation, son rôle est très significatif. Une grande perfection du jeu est inséparablement liée à une grande conscience du toucher [...]

Les erreurs de mouvements et de toucher se corrigent plus vite qu'on le suppose. Quelques mois, ou parfois quelques semaines, suffisent pour obtenir un changement total de la sonorité, même si la main est défectueuse. [Jaëll, *Le toucher*, vol. II, cahier A, p. 18]

Marie Jaëll considère le développement de la conscience comme le principe de base de son enseignement. 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 transmis, car vécu en profondeur. Mais cette prise de conscience de nos perceptions, de nos sensations et des mouvements de nos deux mains dans l'espace trouve une résonance plus profonde encore en nous : une prise de conscience de ce que nous sommes et de ce que nous pourrions être. La pensée de Marie Jaëll rejoint ici celle de Carl Jung :

En étudiant l'histoire de l'esprit humain, nous sommes toujours à nouveau frappés du fait que l'évolution de l'esprit va de pair avec un élargissement de la conscience et que chaque pas fait en avant, représente une acquisition infiniment douloureuse et laborieuse. L'on serait tenté de dire : ce que l'homme déteste le plus, c'est sacrifier la moindre parcelle de son inconscient. Il a une peur profonde de l'inconnu.²⁹⁹ [Jung, p. 23]

« Connais-toi toi-même » est l'injonction que Marie Jaëll adresse à ceux qui étudient l'art musical.

Pour savoir qu'on est imparfait, il faut se connaître ; pour se corriger, il faut se vaincre ; pour se vaincre, il faut savoir en quoi consiste le perfectionnement et le pratiquer. C'est la tâche de l'étude. [Jaëll, *La musique*, p. 29]

Marie Jaëll compare souvent l'exécutant à un instrument de musique. Le piano dont on se sert n'a que des propriétés passives qu'on pourrait comparer à celles du miroir qui reproduit fidèlement les traits d'une personne sans être en chair et en os comme elle. Dans l'enseignement, tel que le conçoit Jaëll, c'est l'organisme de l'exécutant qui est considéré comme le véritable instrument de musique auquel le piano, qui transforme ses combinaisons sensorielles fausses ou justes en musique mauvaise ou bonne, sert de miroir.

Il y a une relation évidente entre l'œuvre musicale écrite et l'écartement des touches sur lesquelles les doigts se poseront pour l'exécuter, il y a aussi une corrélation évidente entre la manière dont les doigts fonctionneront pour l'exécuter, la qualité du jeu, et la manière dont l'interprète concevra la valeur esthétique de l'œuvre qu'il joue.

299. Traduction d'Hélène Kiener.

Le musicien comprendra un jour que son esprit est dans sa main autant que dans sa tête, et que l'éducateur musical le plus sûr, le plus individuel dont il dispose, c'est sa main. [Jaëll, *Le Toucher*, vol. III, p. 7]

Si vous n'éveillez pas les yeux qui sont dans votre main, vous n'arriverez à rien de bon.³⁰⁰

Pour l'élève, comme pour le professeur, voilà un monde bien intéressant qui s'ouvre. Prendre conscience des rapports et des possibilités de ses mains, apprendre la précision du toucher, développer ses sens tactile et auditif, tout cela pour créer un son pur, le faire sortir du piano, vibrant, juste, harmonieux, et sculpter cette matière sonore pour recréer une architecture musicale, c'est plonger d'emblée dans la musique. L'élève devient lui-même créateur, puisque c'est lui qui dirige et induit la texture des sons et qui les relie entre eux comme s'il racontait une histoire dans un autre langage. Le petit débutant de six ans s'émerveille déjà de « tirer » avec toute sa pulpe, un beau son du clavier et de le porter à travers l'espace, vers un autre son... Dès la première leçon, les notions de beau et d'écoute sont instaurées. Le petit élève a créé un timbre qui est le miroir de lui-même, de son toucher.

Éveiller la conscience de la main est le premier pas vers un éveil musical. La main est un univers de sensations ! Avec la main, nous pouvons prendre et donner, identifier un objet, palper, reconnaître une texture, un tissu, sentir, mesurer, comparer... « Quel beau compas à mesurer l'univers vous m'avez donné là !... » dit Catherine Pozzi,* écrivain et poète, en s'adressant à Marie Jaëll avec laquelle elle travaillait le piano. Prendre la mesure d'une tierce, d'une quinte, d'une octave ou de tout autre intervalle, provoque des sensations transversales dans la main liées à des sensations auditives propres à ces intervalles. La main finit par avoir la sensation que tous ses doigts sont reliés les uns aux autres par des fils élastiques invisibles, à travers tous les plans de l'espace. Marie Jaëll parle de la géométrie des sensations. Une main dissociée, sensibilisée, consciente, maintenue ouverte dans l'espace, vibre au contact de cet espace et prend conscience de son rapport avec lui.

300. *Cahiers de travail*.

Dans son introduction au livre de Jacques de Morgan *L'Humanité préhistorique*, Henri Berr insiste sur l'importance de la libération et du développement de la main dans l'histoire de l'humanité :

Le cerveau se développe merveilleusement par l'effet des outils que la main lui permet de réaliser. La main est l'extériorisation active du cerveau. Les répercussions du développement de l'outillage né de la main sont infinies, imprévisibles. [Morgan, in Kiener, p. 119]

Selon Marie Jaëll :

Une des formes les plus puissantes qui permette d'éduquer la pensée est celle qui dérive de l'éducation de la main.³⁰¹

L'outil merveilleux, dont les ressources éducatives sont encore inexplorées et qui est appelé à développer de plus en plus nos facultés cérébrales, cet outil, c'est la main. Quelle merveille que la main ! Il faudrait des vies de recueillement pour en exploiter 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.³⁰²

Prendre conscience de sa sensibilité tactile revient à affiner les sensations de préhension, les sensations d'espace entre les doigts, la sensation d'ouverture de toute la paume de la main, de tout ce qui nous relie au monde et aux autres... Ainsi, la musique devient palpable et l'interprète s'apparente à un sculpteur ouvrant grand ses mains à travers la matière sonore, afin de mieux donner. Le don de l'artiste n'est pas ce cadeau du ciel qui le rend doué, comme on dit, c'est plutôt sa capacité à savoir donner aux autres ce cadeau du ciel.

Les pianistes doivent se servir de leurs mains comme d'antennes et non comme de pattes qu'ils déplacent.³⁰³

Beethoven disait déjà des pianistes de son temps :

La vélocité de leurs doigts met en fuite leur intelligence et leur sensibilité. [Czerny, in Jaëll, *Le Toucher*, vol. I, p. 1]

Le rôle exagéré joué par la mémoire dans l'éducation pourrait se comparer à celui de l'automatisme développé par l'étude de la musique. Il faut lutter contre ces erreurs. Dans l'enseignement du piano ou de tout autre instrument, le professeur doit pouvoir reconnaître nettement

301. *Cahiers de travail*.

302. *Cahiers de travail*.

303. *Cahiers de travail*.

l'activité cérébrale mise en jeu par l'élève. J'ai dit ces jours-ci à une petite fille que je faisais travailler : quand je regarde tes doigts, je vois tout ce qui se passe dans ta tête ; ce ne sont pas tes doigts, c'est ta tête qui m'intéresse.³⁰⁴

Toucher, c'est aussi recevoir, et être touché. Or, pour recevoir, il faut être dans un état d'écoute, de disponibilité, un état d'être qui permette au pianiste de capter les sons qu'il joue, de les ressentir en profondeur, et de s'ouvrir aux sensations multiples que lui procure la musique qu'il recrée. Or, face à notre corps, nous nous trouvons bien souvent malhabiles, gauches. Comment utiliser ces doigts, comment maîtriser nos muscles si souvent délaissés ? Par quel cheminement arrive-t-on à développer nos forces, nos sensations tactiles, musculaires ?

Il ne s'agit pas de dépenser à tort et à travers, et de disperser nos forces pour arriver à nos fins, mais il s'agit de répartir le travail musculaire avec intelligence, afin d'utiliser au mieux l'énergie contenue dans chaque fonction motrice. Il importe avant tout d'être attentif. À l'attention manifestée dans l'étude correspond une tension musculaire d'égale intensité dans notre corps. Le pianiste augmente ainsi sa capacité à utiliser son énergie. Son jeu peut devenir plus libre, plus expressif, plus juste. Cet état d'éveil permanent provoque une certaine tension musculaire, un état physiologique particulier favorable à l'expression artistique. 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. Cette immobilité est un silence intérieur, un silence actif, appelé par Jaëll « activité statique » qui transforme notre poids inerte en énergie prête à s'exprimer au bout des doigts. Pour le pianiste, apprendre à retrouver à chaque instant cette juste tension, cet état de résonance intérieure, c'est retrouver la « liberté d'être » avec son piano. La tension, pour Jaëll, c'est la capacité à emmagasiner des sons, des sensations, à se mettre en état d'écoute extrême.

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.³⁰⁵

304. *Cahiers de travail*.

305. Lettre non datée de Marie Jaëll à une de ses élèves.

En 1897, paraît son deuxième ouvrage, *Le mécanisme du toucher*, dans lequel elle décrit avec minutie ses expériences et les conclusions qu'elle en tire sur l'étude des empreintes, des diverses régions de chaque pulpe et de leur rapport avec la sonorité.

Aborder le jeu du pianiste par l'étude de ses empreintes digitales, c'est s'en approcher par une voie inexplorée ! Pendant de longues années, Marie Jaëll se livre à des recherches avec une patience inlassable, comparant les empreintes de différents pianistes. Afin d'analyser objectivement ses résultats, elle fixe sur chaque touche du piano un carton de la même taille et conserve ainsi les empreintes que les exécutants laissent en noircissant d'encre leurs pulpes. Cette étude lui permet d'aboutir à des conclusions très précises. Là où il y a coordination des contacts, c'est-à-dire agencement continu des lignes papillaires, il y a harmonie du jeu ; là où les empreintes sont désordonnées, sans continuité organique, la sonorité est mauvaise, les doigts se sont posés sans aucune harmonie de contact, ils se seront raidis et crispés. Les différences d'étendue du contact entre le doigt et la touche, de même que la localisation de ce contact sur la pulpe, modifient sensiblement la sonorité. Les timbres varient par gradations infiniment délicates selon la pose et la pression des doigts. Il s'agit d'utiliser cette diversité pour augmenter la richesse, la coloration et l'expressivité du jeu.

Chaque fois que nous avons été frappé par l'amélioration de la sonorité dans l'exécution d'une œuvre, nous avons constaté par l'analyse des empreintes qu'elle correspondait à une amélioration des contacts. [Jaëll, *Le mécanisme*, p. 143]

Liszt avait l'intuition des attitudes les plus physiologiques de la main. Il s'est souvent étonné qu'on lui attribuât une main particulièrement grande. En réalité, elle était très bien proportionnée à sa stature, et c'est grâce à l'emploi intuitif des différentes poses de la main qu'il triomphait avec aisance des difficultés pianistiques.

L'examen des empreintes du toucher permet de montrer que la supériorité des grands artistes réside dans la capacité d'éprouver à côté de leurs sensations auditives merveilleuses, des sensations de toucher non moins merveilleuses.

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'acquérir une belle sonorité, il semble que la localisation des contacts soit destinée à devenir une des bases essentielles de l'éducation musicale. [Jaëll, *Le mécanisme*, p. 81]

La dextérité, ou dissociation des doigts, doit s'acquérir en tout premier lieu. Il est indispensable de rendre les cinq doigts de la main, habituellement distraits et inconscients, individuellement conscients et dissociés. Or, on constate souvent, et même chez des pianistes confirmés, une incapacité absolue à fléchir isolément un doigt sans bouger les autres. Si, en ouvrant la main nous tentons de fléchir un doigt individuellement, nous verrons combien nous sommes maladroits et incapables de réaliser cette simple flexion, sans réflexe des autres doigts. Chaque doigt est un individu qui doit apprendre à agir sans mouvements associés involontaires des autres doigts. Chez le pianiste qui a développé 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. [Jaëll, *Le mécanisme*, p. 121]

La maîtrise des mouvements qui permettent aux doigts d'assurer le meilleur toucher, les contacts les plus justes, est inséparablement liée au perfectionnement de l'immobilité.

Tout organe qui se meut a besoin de l'appui d'un organe qui ne se meut pas. [Jaëll, *Le Toucher*, vol. I, p. 2]

Marie Jaëll recommandait à ses élèves la pratique régulière de ses exercices sans piano, appelés « exercices hors clavier ». Un de ces exercices consiste à décrire un cercle avec un doigt, tout en maintenant les autres immobiles, puis à mouvoir deux doigts ensemble mais en sens inverse, toujours en

gardant les autres immobiles. Au début, l'élève n'arrive pas toujours à mouvoir les deux doigts simultanément, mais plus ou moins à tour de rôle. Une des principales difficultés est de communiquer un rythme égal aux deux mouvements.

Le clavier n'est pas fait pour rendre les doigts indépendants, mais pour transmettre les mouvements indépendants des doigts. [Jaëll, *Le mécanisme*, p. 128]

Il s'agit donc pour le pianiste 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. L'immobilité volontaire met les muscles dans un état de tension ; tout comme le mouvement, elle produit de l'énergie. Cette immobilité est comparable à un silence, un silence actif au sein duquel s'élabore toute pensée profonde.

En voyant les personnes qui m'entourent, je suis frappée combien elles réalisent de mouvements inutiles et non reliés consciemment à leurs pensées et à leurs actions.³⁰⁶

En 1899 paraît une nouvelle version, plus complète, de la méthode du *toucher*, en trois volumes, appelée *Enseignement du piano basé sur la physiologie*.

L'originalité de ce volume est de mettre en pratique les recherches et les découvertes de Jaëll en association avec Charles Féré* sur la physiologie du pianiste, ses empreintes et son lien intime avec le sens du toucher.

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 corrélative des cinq doigts. Elle a permis en particulier d'établir :

- que la petitesse des attouchements constatée chez la plupart des exécutants est une des causes de l'infériorité du toucher ;
- que les défauts de la sonorité, du rythme et du style correspondent à un manque de corrélation des lignes digitales des différentes empreintes ;

306. *Journal*.

– que 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. [Jaëll, *Le Toucher*, p. 3]

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 sur 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 ? Klages, un graphologue allemand le définit ainsi :

C'est une suite de mouvements qui s'harmonisent et se répètent, sans jamais se ressembler tout à fait. Il est donc mouvement, renouvellement, similitude, sans atteindre à la régularité absolue. On le trouve partout dans la nature et dans la vie : le rythme des saisons, des jours et des nuits, des marées, de notre pouls. Tout cela représente bien des phénomènes semblables qui ne sont pas absolument identiques. De même les centaines de feuilles d'un même arbre se ressemblent mais ne peuvent jamais se superposer exactement. Chaque phénomène de la vie est ainsi unique en son genre. 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. [Klages, p. 31]

Le rythme trouve son expression dans le mouvement. Le mouvement est un moyen d'atteindre un but, que ce soit une ligne en peinture qui permet au regard de circuler, une courbe, en sculpture ou en architecture, qui donne un équilibre à l'édifice, un déplacement dans l'espace qui donne un sens à une 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, ralenti, 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 complètement uniforme. Ces arrêts caractéristiques 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 semble devenir peu à peu le cours dont le mouvement n'est que l'ombre. [Jaëll, *L'intelligence*, p. 21]

L'étymologie grecque du mot rythme signifie « couler ». Le flux du rythme musical est un courant sans rive, rapide ou lent sur lequel le musicien navigue au gré des remous et des méandres. Mais pour accompagner le mouvement musical, plonger et se laisser porter par le courant rythmique d'une œuvre, il faut être libre. Notre énergie intérieure doit circuler jusqu'au bout des doigts. Ainsi suspendu au-dessus de son clavier, léger, sans poids, le musicien peut se laisser porter par les courants qui parcourent toute œuvre musicale, libre d'aller et venir dans ses déplacements à travers les multiples directions des harmonies.

La pensée ne circule librement dans un mouvement que lorsque la vitesse de ce mouvement est en constante transformation. 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. [Jaëll, *L'intelligence*, p. 18]

La valeur d'un mouvement réside donc en grande partie dans la pensée qui l'anime ; c'est elle qui lui confère sa force d'expression, sa vie. C'est en raison de ces faits que les représentations mentales prennent tant d'importance dans l'exécution musicale. Marie Jaëll l'a merveilleusement compris. À mesure qu'elle avance dans ses recherches, les problèmes du mouvement et de la sensibilité tactile s'allient aux problèmes des fonctions cérébrales. Les mouvements visibles diminuent d'ampleur.

Donner l'expression par un mouvement de moindre dimension c'est en augmenter la conscience et en intensifier l'expression. Ce sont les plus infimes, les plus subtiles sensations motrices, tactiles et auditives qui exigent la plus grande dépense mentale. Les opérations de l'esprit sont invisibles, insaisissables, infiniment délicates, mais nous savons combien sont puissants leurs effets. L'homme a renfermé dans sa pensée sa plus grande force.³⁰⁷

307. *Cahiers de travail*.

Pour Jaëll la pensée passe par la sensation :

Il s'agit de former une décentralisation de la pensée ; au lieu de croire que la pensée est dans la tête on croira qu'elle est dans la main et dans la tête. 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. [Jaëll, *L'intelligence*, p. 5]

C'est à la pensée, dit-elle, que revient la tâche de rendre le toucher élastique, et de rendre légers tous les mouvements du bras.

De même que l'oiseau, au moment de se poser sur la branche, atténue le mouvement de ses ailes afin d'éviter un choc, l'élève doit lui aussi, éviter le choc entre le doigt et la touche. [Jaëll, *L'intelligence*, p. 9]

L'attaque du doigt sur la touche doit être d'une rapidité maximum, mais le relevé doit être légèrement plus lent, telle une balle élastique qui rebondit du sol. L'élasticité est une des conditions essentielles de l'harmonie du jeu. Si nous laissons tomber le doigt, la main ou le bras, de tout leur poids, la force sert uniquement à enfoncer la touche, elle est perdue pour le mouvement suivant, il n'y a pas de rebondissement. Ce procédé est contraire au principe d'élasticité inhérent à notre système musculaire. Si nous sentons, simultanément au mouvement d'abaissement du doigt sur la touche, une attirance vers le haut, le mouvement réellement exécuté deviendra élastique, ailé. Il en est de même pour la main et le bras au-dessus du clavier. Lorsque le bras s'abaisse, il doit avoir la sensation d'une force opposée, neutralisant une partie de son poids. Par la tension en sens contraire, ou contre-tension, nous supprimons une partie du poids. Le son ainsi produit devient fort, vibrant et bien timbré. Le poids non contrebalancé étouffe le son et ne permet pas aux harmoniques de se libérer. Cette suspension du jeu est un état d'être, qui nous permet de dépenser harmonieusement notre énergie, de la retrouver à chaque instant, en nous permettant de nous libérer du clavier, en toute légèreté.

En résumé, le toucher musical va dépendre de la manière de penser et donc de sentir les attitudes de nos mains dans l'espace, de la manière de penser et donc de conduire nos mouvements par rapport aux dimensions du clavier. La pensée se localise jusqu'au bout de nos doigts et permet de contrôler les pressions, les touchers, les vitesses de déplacement...

Tous ces ouvrages posent les bases des principales idées de 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, mentales, visuelles permettant ainsi à chacun de développer son audition, sa sensibilité, sa faculté à se laisser toucher et émouvoir par la musique.

Dans les ouvrages suivants, Marie Jaëll propose des moyens de plus en plus affinés pour développer la sensibilité de la main, et de l'être humain en général. En 1906, elle publie un nouvel ouvrage, *Les rythmes du regard et la dissociation des doigts*, dans lequel elle traite du problème du rythme dans l'art et dans la nature, et cela dans son sens le plus large. Jaëll étudie plus spécialement les rythmes visuels et leur influence sur la perception du monde qui nous entoure, sur le mécanisme de notre pensée.

On peut considérer les recherches suivantes comme une série d'exercices visuels, destinés non seulement à contribuer au perfectionnement de la vue, mais aussi au perfectionnement du toucher et de l'ouïe.

Ces exercices visuels se font en parcourant du regard différentes figures géométriques à dessins variables. Selon le caractère des figures, le regard est entravé ou entraîné dans son rythme de déplacement... Les influences rythmiques suscitées par la vue des œuvres d'art produisent des impressions analogues. Les impressions visuelles peuvent être classées en deux catégories : celles par lesquelles le regard perd sa liberté d'action, celles par lesquelles il est stimulé. Les rythmes du regard sont donc directement dépendants de la forme géométrique des lignes que l'on parcourt des yeux. Ces rythmes extérieurs influencent nos rythmes intérieurs. Avoir le sens du rythme c'est bien sûr pouvoir décomposer la mesure de la manière la plus exacte qui soit, mais c'est surtout pouvoir lui redonner vie en sentant, par le mouvement, les principes d'attraction des deux mains par exemple, et la décomposition de la vitesse des mouvements dans le temps et dans l'espace.

L'être humain dont la pensée a acquis une activité de déplacement interne plus immédiate et plus intense, serait ainsi à même de percevoir aussi, à travers les déplacements de son regard, avec une plus grande intensité, la vie répandue autour de lui : il sentirait par ce fait plus en possession des forces secrètes qui l'animent, et plus intimement relié à tout ce qui dans la nature perçue, pousse et se meut, naît et meurt. [Jaëll, *Les rythmes*, p. 158]

Après lecture de cet ouvrage, Édouard Schuré* lui écrit :

On se rend compte qu'en prenant pour point de départ vos expériences de pianiste, vous avez établi les plus subtiles corrélations entre les perceptions tactiles, auditives et visuelles. Cela est sans doute assez difficile pour le gros des lecteurs, mais extrêmement suggestif pour ceux qui aiment à réfléchir sur le fond des choses [...] Je me demande ce qu'eût dit de ce livre votre maître Liszt [...] Je crois qu'il eût approuvé et applaudi.³⁰⁸

Nous voici en 1907, Charles Féré disparaît et laisse Marie Jaëll seule. Elle vient de perdre un ami, et un puissant soutien moral. Elle continue ses recherches, s'orientant dans des domaines nouveaux et jusqu'ici inexplorés, toujours destinés à affiner la sensibilité tactile, l'harmonie du toucher. Ayant constaté que la perception des couleurs transformait sa sensibilité manuelle, Marie Jaëll en fait l'objet de recherches approfondies. Un nouveau livre se prépare, *Un nouvel état de conscience, la coloration des sensations tactiles*, qui paraîtra en 1910. Marie Jaëll écrit dans sa préface :

Nos mains sont appelées à sentir certaines relations vibratoires dont on a ignoré jusqu'ici l'existence. À mesure que la définition de ces relations sera mieux acquise, on se persuadera que la recherche de la beauté n'a de valeur que lorsqu'elle coïncide avec celle de la vérité.

Une influence toute nouvelle peut intervenir dans l'éducation de la main : je veux parler de l'influence des couleurs. Mes recherches sur le toucher musical m'ont, en effet, conduite à constater que non seulement la sensibilité des doigts s'exalte dès qu'on attribue à chacune d'elle une couleur appropriée, mais que corrélativement à cette exaltation, l'activité statique et dynamique de la main se renforce. [Jaëll, *Un nouvel état*, p. 4]

C'est en observant durant de longues heures la main agrandie de *La Victoire* de Rude que Marie Jaëll eut l'idée d'utiliser les couleurs comme moyen d'affiner la sensibilité et les impressions manuelles.

Au début, je ne savais pas regarder cette main [...] Ces heures passées en exercices visuels laissaient néanmoins des traces profondes dans mon organisme. D'un jour à l'autre, je sentais la motilité, la conductibilité du regard progresser, je me familiarisais davantage avec l'image de cette main ; elle prenait vie. Cette grande main me paraissait plus en corrélation avec mes petites mains [...] C'est en poursuivant ces recherches, que j'ai eu inopinément l'idée d'attribuer à cette main moulée des doigts de couleurs différentes. Dès les premiers essais, les couleurs, vues menta-

308. Lettre d'Édouard Schuré à Marie Jaëll, février 1907.

lement, se sont répercutées sur ma sensibilité, de manière à transformer toutes mes impressions manuelles. Les sensations éprouvées dans ma main sont devenues plus durables parce qu'elles s'accordaient mieux entre elles. La sensibilité de ma main me paraissait pour la première fois comparable à un langage dont je comprenais le sens. [Jaëll, *Un nouvel état*, pp. 14-15]

Les influences des couleurs sur la musicalité du jeu sont multiples. Par le fait de leurs nuances infiniment graduées, elles contribuent puissamment à la différenciation des sensations. Elles affinent la sensibilité et renforcent l'individualisation des doigts. En associant une couleur à un doigt, nous en facilitons l'image mentale, car nous nous représentons plus spontanément une couleur qu'un doigt. Cette nouvelle dénomination des doigts permet une représentation plus immédiate de ceux-ci, des sensations plus précises, et une plus grande différenciation. Par les couleurs, les impressions se modifient comme si l'on attribuait une autre substance à chaque doigt ; d'autre part, la coloration permet de renforcer les sensations manuelles de symétrie par la parenté des doigts homologues.

Si notre œil n'avait jamais perçu que des tons neutres, notre vision ne serait pas surexcitée par les influences que les couleurs exercent les unes sur les autres. Il en est ainsi de notre toucher ; il est comme neutralisé, parce que nous n'en sentons pas la coloration, ou plutôt parce que les phénomènes sensitifs qui correspondent à la force rayonnante des couleurs nous restent imperceptibles. [Jaëll, *Un nouvel état*, p. 7]

Parallèlement à ces sensations colorées, Marie Jaëll cherche des moyens pour développer la différenciation de nos deux mains. Au lieu de numéroter les doigts de manière classique, 1, 2, 3, 4, 5, elle met des chiffres pairs pour la main gauche, 2, 4, 6, 8, 10 et impairs pour la main droite, 1, 3, 5, 7, 9.

Toutes ces représentations sont à considérer comme des moyens très simples qui facilitent la recherche des rapports et augmentent la conscience de nos deux mains.

La parution de ses ouvrages suscite des réactions de la part des savants de l'époque, qui lui répondent. L'un d'eux lui écrit :

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 ?³⁰⁹

309. Lettre non datée de A. Lalande à Marie Jaëll.

Un autre lui envoie ces lignes :

Madame, j'ai lu avec le plus vif intérêt votre manuscrit. Ces explorations témoignent de rares facultés d'observation et d'une sensibilité sensorielle exceptionnellement affinée [...] Tout se tient dans la nature, et notre organisme n'échappe pas à cette loi, tout s'y enchaîne en une souveraine harmonie, et la mission de la science est d'en découvrir les accords.³¹⁰

Nous voici en 1912. Marie Jaëll a 66 ans. Continuant ses recherches sur les couleurs, elle publie *La résonance du toucher et la topographie des pulpes*. Dans cet ouvrage qui sera un des derniers importants publiés de son vivant, elle concentre à nouveau son attention sur les pulpes, continuant un travail commencé quinze ans plus tôt avec Charles Féré, reprenant des expériences entreprises avec lui. L'idée de relier des couleurs à la sensibilité de chaque doigt se répercute sur sa perception des lignes papillaires, sur l'image de ses empreintes. Les couleurs font sentir les doigts dans toute leur longueur, dans leur contour circulaire et concentrent la sensibilité à l'extrémité... sur la pulpe. N'oublions pas que pour elle la couleur est un langage qui permet d'exprimer et de donner un sens à ses perceptions.

Nous sentons les touchers comme nous ne les avons jamais sentis, nous entendons les sons et leurs timbres comme nous ne les avons jamais entendus. [Jaëll, *La résonance*, p. 14]

Dix années s'écoulaient avant que ne paraisse son dernier livre, *Nouvel enseignement musical et manuel basé sur les boussoles tonales* (1922).

Les recherches de Marie Jaëll l'ont conduite à constater les phénomènes les plus divers dans les domaines les plus variés. Toute chose était pour elle matière à réflexion et à observation : un bouquet dans un vase, la démarche d'un passant, un nuage dans le ciel, un caillou sur la route... Son esprit était toujours en éveil !

Elle meurt en 1925, laissant derrière elle une œuvre d'une richesse parfois insoupçonnée, donnant à chacun les possibilités de découvrir en lui-même ses capacités de musicien et d'artiste. Elle a, comme le dit Catherine Pozzi dans son journal, jeté les semences de son œuvre au vent.

Vivrez-vous grains de sénévé [...] ? Ou bien resterez-vous un don trop beau pour être accepté par le monde ? [Pozzi, *Journal*, p. 70]

310. Lettre non datée de E. Coustet à Marie Jaëll.

L'idée que je devrais m'en aller de ce monde sans être sûre que tout ce que j'ai trouvé s'incarnera dans les générations futures est bien angoissante [...] J'ai voulu travailler pour les autres. Il faut que ma musique me survive dans vos esprits et dans vos doigts.³¹¹

Une main bien sensibilisée conduit à l'expression juste [...] Ceux qui sentent musicalement peuvent être légion : ceux qui savent exprimer ce qu'il sentent sont rares.³¹²

311. Lettre non datée de Marie Jaëll à une élève.

312. *Journal*.