

LA MUSIQUE ET LA PSYCHOPHYSIOLOGIE

Marie Jaëll

Extrait du chapitre 1 :

« Le mécanisme de l'expression musicale »

Unifier, dans l'étude du piano, les fonctions motrices et le sentiment musical, c'est donner un appui solide aux aspirations les plus hautes de l'artiste.

Tandis qu'un grand nombre de savants, attirés par la musique, espèrent étendre par elle leurs connaissances sur des phénomènes spéciaux qui se rattachent à l'ensemble des recherches scientifiques, les musiciens considèrent l'art et la science comme des domaines opposés et ne désirent pas établir entre eux des points de contact. Non seulement les musiciens ne suivent pas les progrès de la science en vue d'élucider certains phénomènes esthétiques de l'exécution musicale, mais toute tentative d'analyse scientifique de ces phénomènes leur inspire l'éloignement instinctif qu'éprouveraient des peintres ou des poètes à l'idée d'étudier leur art en faisant de la vivisection. Telle est l'appréhension soulevée par un prétendu antagonisme existant entre l'analyse raisonnée de l'action mécanique transmissible à tous et l'action non raisonnée de l'instinct artistique individuel. Vouloir faire coïncider la beauté de l'expression musicale avec une action matérielle méthodiquement analysée paraît dérisoire aux musiciens. Aussi accordent-ils à la science expérimentale le pouvoir de déduire logiquement des faits d'un ordre inférieur tandis que, selon eux, l'art s'élève à des régions transcendantes, où des déductions supérieures doivent se résoudre par des révélations subites devant lesquelles toute relation entre la cause et l'effet s'évanouit.

Cette allégation d'incompétence formulée contre la science par le jugement des artistes eux-mêmes, n'est nullement faite pour décourager ceux qui devinent le puissant secours qu'elle peut apporter à l'étude de l'exécution musicale. Grâce à elle, l'*obscurité mécanique*, créée par les procédés usuels de l'étude du piano, où aucune signification esthétique n'est préalablement attribuée aux mouvements des doigts, devra faire place à la *mécanique clairvoyante*, où les mouvements transmis au clavier permettront à l'exécutant de produire tout naturellement la beauté esthétique de l'art musical.

Il règne dans l'étude du piano, une ignorance absolue du caractère essentiellement esthétique du mécanisme.

Se familiariser avec les phénomènes de l'expressivité musicale en analysant, par une observation raisonnée, les mouvements par lesquels elle se transmet au clavier, est une idée neuve. Mais pourquoi ne pas admettre qu'en principe la vraie connaissance de la beauté idéale implique la connaissance profonde, précise, minutieuse, des fonctions matérielles qui servent à l'exprimer, surtout lorsque, comme dans l'étude du piano, le double fonctionnement du mécanisme de l'instrumentiste et de l'instrument prête une large base à l'analyse des relations entre causes et effets.

Pourquoi ce respect excessif accordé à l'essence mystérieuse du sentiment musical ? Ne voit-on pas, par le grand nombre d'exécutants désorientés, que c'est un culte faux et stérile qui ne profite guère à ceux auxquels on enseigne l'art ? Les plus doués même cherchent souvent vainement à dégager des mouvements inintelligents qu'ils produisent, une étincelle d'intelligence ; néanmoins « s'ils sont destinés à devenir des musiciens », leur a-t-on assuré, « la lumière jaillira par une manifestation spontanée de leur intuition, car la grandeur, le mystère de l'art réside dans le fait que sa vie ne peut être communiquée, il faut la porter en soi ».

Tel est le langage tenu généralement aux élèves désireux d'apprendre à jouer du piano, parce que le mécanisme des doigts et l'expression musicale sont considérés à tort comme formés par deux éléments distincts dont l'un, matériel, se communique, l'autre, spirituel, est intransmissible. Leibnitz dit :

Si les hommes observaient et étudiaient avec plus de zèle de quels mouvements extérieurs les passions sont accompagnées, il serait difficile de dissimuler.

Voilà précisément en quoi consiste le rôle du mécanisme artistique : il doit former les mouvements extérieurs de la passion du langage musical qui, forcément, seront tout différent des mouvements réalisés sans cette intention prédominante. Nous établirons, par la suite, la délimitation précise de ces différences, mais affirmons dès à présent, qu'en principe, la réalisation de la beauté esthétique exige chez l'exécutant un *état physiologique spécial*, considéré comme un privilège exclusif de certains organismes dont Paganini et Liszt sont restés les représentants exceptionnellement supérieurs.

Si, grâce aux connaissances acquises sur la fusion des fonctions physiques et psychiques, la science expérimentale peut aider les musiciens à définir cet état physiologique des exécutants privilégiés, on ne se bornera plus à enseigner le mécanisme de l'exécution ; ce seront les fonctions organiques des exécutants aptes à produire une exécution supérieure qui serviront de base à l'enseignement.

Dès lors, il sera nécessairement prouvé que, pour l'étude du mécanisme, toute action des doigts pourra, par son caractère propre, créer des réactions cérébrales précises. Tout exécutant agissant d'une façon visible sur les mouvements de ses doigts, agira d'une façon invisible, mais non moins réelle, sur son activité cérébrale. Ainsi s'établira une corrélation logique entre le développement progressif du perfectionnement des mouvements des doigts et du sentiment musical de l'exécutant.

L'autorité de [Alexander] Bain pourra nous aider à éclaircir ce phénomène par le jugement qu'il émet sur un fait analogue :

On dit souvent que l'esprit et le corps agissent l'un sur l'autre. Cette manière de voir suppose que nous avons le droit de considérer l'esprit comme isolé du corps et d'en affirmer les facultés et les propriétés en cette capacité séparée. Or, nous n'avons aucune expérience directe et absolument aucune connaissance de l'esprit isolé du corps. Le vent peut agir sur la mer, et les vagues peuvent réagir sur le vent : mais nous connaissons ces agents à l'état de séparation. (L'Esprit et le Corps)

Puisqu'il y a chez nous une fusion absolue entre les fonctions matérielles et mentales, pourquoi ne pas admettre que pour notre organisme, jusque dans les manifestations artistiques, le corps et l'esprit, le mouvement et la pensée, sont une même force ?

Tant que l'on considérait l'esprit comme isolé du corps, la pensée musicale comme isolée du mouvement du doigt, il était admissible que l'on dit : le style ne s'enseigne pas. Mais pour l'étude du piano, du moins, on peut affirmer aujourd'hui que *les mouvements qui produisent le style* peuvent être enseignés.



Marie Jaëll montrant des exercices digitaux.
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

Marie Jaëll displaying finger exercises.
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)