

MARIE JAËLL

Alban Ramaut

Pianiste de premier plan en son temps, Marie Jaëll (1846-1925) est passée à la postérité grâce à ses écrits, son enseignement perpétué par ses élèves sous le nom de « méthode Marie Jaëll ». Aujourd'hui c'est, à juste titre, la compositrice que l'on redécouvre en elle. Ces trois aspects qui correspondent à trois scansion dans sa vie marquent aussi, dans leurs singularités respectives, l'exceptionnelle complétude de la nature d'artiste de Marie Jaëll. Ainsi les images trop répandues d'une virtuose internationale impulsive, d'une compositrice parisienne ombrageuse qui ne parvient pas à s'imposer, puis d'une femme qui achève sa vie comme une recluse dans son pavillon de Passy, vivant au sein de ses travaux d'érudition et dans la proximité de quelques élèves, obscurcissent beaucoup trop l'étonnante énergie qui a animé cette existence passionnée. Car il s'agit d'une carrière intense, cherchant de façon forcenée à pénétrer, interpréter et accepter les conditions de son temps. Alsacienne, elle choisit non sans paradoxe de se prononcer pour la nationalité française, désireuse de réparer l'humiliation de Sedan.

Face à cela, le cliché trop répété par la critique de son temps d'une femme virile – que nul n'hésite à dire lisztienne –, épouse de surcroît d'un pianiste prétendu « féminin » en raison de sa délicatesse de jeu dans l'interprétation de Frédéric Chopin, délimitent trop sommairement ce que put être le combat de Marie Jaëll pour affirmer son indépendance et sa singularité. On pense souvent à l'ambition d'une pianiste délaissant sa relation à la composition qui représente une autre façon d'interroger les possibilités de son époque. Le dossier classé par la mode suspicieuse à l'endroit des virtuoses, et dubitative sur les capacités féminines, doit de nouveau être révisé en observant les œuvres,

comme l'est depuis la fin du siècle le dossier de Franz Liszt, grand modèle de Marie Jaëll.

C'est en effet après l'avoir écouté jouer à Rome en 1868, alors que le pianiste n'est cependant lui-même plus qu'un apôtre de la musique, que Marie Jaëll trouve une perspective à ses intuitions. Cette révélation, dont elle a laissé en 1906 une trace publique, doit être ici répétée parce qu'elle explique tout. Pas exactement comparable au choc que ressentit Liszt en écoutant Paganini (et qui le détermina à revoir sa technique), la commotion pourrait s'assimiler davantage au choc que Liszt éprouva en assistant à la création de la *Symphonie fantastique* et dont est née sa fameuse transcription pour piano. Voici ce qu'écrivit Marie :

Quand, 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 que son jeu même.
(*Les Rythmes du regard et la Dissociation des doigts*, cité plus loin en détail dans ce livre)

La personnalité du musicien hongrois ne pouvait que fasciner une sensibilité aussi ardente. Marie en embrassa toutes les facettes et même jusqu'à souffrir des faiblesses du grand homme lorsqu'elle travailla à établir et achever l'édition de sa troisième *Méphisto-Valse* en 1883, à Weimar. Liszt avait une cour d'admirateurs et d'admiratrices que Marie fut tentée de fuir, « dégoûtée de voir des êtres ignobles et des choses ignobles » (lettre inédite, fonds Jaëll, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, MRS Jaëll 322, 244).

Ainsi dans une forme apparente de continuité de la passion pour la musique, apparaissent de nombreuses occasions de ruptures, d'épreuves offertes à une forme de résistance, d'inventivité, de réponses à donner. Autant d'engagements qui conduisent cette travailleuse acharnée à des attitudes extrêmes, obsessionnelles et pourtant renouvelées. Relevons certaines articulations de ce parcours atypique.



CECI EXPLIQUE CELA

Venue au monde le 17 août 1846 dans un petit village d'Alsace – Steinseltz – dont sa famille compte parmi les dignitaires, Marie Trautmann – premier prix du Conservatoire à seize ans – épouse à vingt ans le pianiste autrichien virtuose Alfred Jaëll (1832-1882) de quatorze ans son aîné. Alfred et Marie conduisent depuis Paris une double carrière européenne d'interprètes mise au service des compositeurs récents, surtout de l'école allemande dont, pour Marie, plus particulièrement Liszt, Schumann, Brahms et Beethoven. Elle devient veuve à trente-six ans. Elle meurt elle-même le 4 février 1925 à Passy, quarante-trois ans plus tard, laissant une centaine de partitions et de nombreux ouvrages de nature scientifique consacrés à l'étude de la relation des gestes de la main aux ordres du cerveau. Ces textes et son enseignement, que ses élèves ont perpétués, fondent ce que l'on nomme la méthode Jaëll, enseignée encore aujourd'hui dans plusieurs points du globe.

Cette vie scandée par l'histoire de la fin de siècle suit, dans le mode artistique, l'idéologie de la reconstruction nationale menée par la Troisième République. Les débuts revanchards et incertains qui succèdent à l'éclectisme libéral du Second Empire conduisent, on le sait très vite par le remboursement de la dette, à une totale réhabilitation de la Nation dans l'ordre des puissances mondiales. L'avènement de la supériorité française éclate plus encore après la fin de la Première Guerre mondiale ; elle se signale notamment dans le domaine des arts par l'épanouissement parisien du style Art Déco (notamment à l'Exposition de 1925). C'est dans ce nouveau souffle que Marie disparaît.

Promise au plus bel avenir encore romantique en 1866, cette femme traverse le symbolisme, observe le debussysme, reste fidèle, avec son opéra *Runéa* (1878) et son poème symphonique *Ossiane* (1879), au celtisme français qu'invente son ami Édouard Schuré. Si elle suit l'esthétique de Saint-Saëns, elle se renferme à la fin des années 1890 dans l'interrogation savante, publiant tout d'abord avec l'aide de Charles Féré, puis seule, des ouvrages aux titres avant-gardistes : *La Musique et la Psychophysiologie* (1896), *Les Rythmes du regard et la Dissociation des doigts* (1901), *La Résonnance du toucher et la Topographie des pulpes* (1912).

D'un statut d'interprète tout tracé, sa formation auprès de pianistes de l'école allemande (Franz Hamma de Stuttgart, puis Moscheles et

enfin à Paris pour peu de temps Henri Herz) l'a conduite à épuiser les sollicitations contradictoires de son temps. Le piano, certes au centre de sa vie publique, ne représente cependant pas une fin en soi pour l'ardeur de la musicienne. C'est la musique qui est sa vie, dont le piano n'est que l'instrument, mais en tant que tel il en est aussi le révélateur. La particularité tient en ce paradoxe que le piano est l'organe de la musique, c'est-à-dire qu'à travers lui, la main du pianiste est l'organe de l'intelligence créatrice. L'indissociable entre objet et sujet que Marie perçoit dans le piano peut aller jusqu'à, sans cesse, réviser l'instrument face à l'art, mais aussi à soumettre le pianiste à toutes les interrogations et éprouver ses démarches gestuelles expressives aux vérifications de la science. Le piano n'est-il donc point symphonique, concertant, mélodique, autant de demandes qui expliquent la production, outre des pièces pour l'instrument, de lieder, mélodies, concertos, d'un poème symphonique et d'un opéra ?

C'est selon cette priorité du musical sur l'instrumental que l'artiste entretient une forme unique de familiarité avec des milieux parisiens d'interprètes, de créateurs, de savants. On doit citer parmi eux César Franck, alors professeur d'orgue du Conservatoire et titulaire de la tribune de Sainte-Clotilde ; Camille Saint-Saëns, certes pianiste virtuose mais compositeur et fondateur de diverses sociétés musicales ; Édouard Schuré, poète mystique mais auteur d'études littéraires consacrées entre autres aux drames de Richard Wagner ; enfin Charles Féré, médecin physiologique, c'est-à-dire proche de ce que nous nommons aujourd'hui les neurosciences. Ces noms mettent en valeur les ambivalences et dualités érigées entre science et art, interprétation des textes et création, mais aussi entre réel et imaginaire : formes modernes de la transcendance que l'époque appréhende avec une attitude laïque, républicaine, analytique. C'est en réalité une des formes que peut prendre alors l'assimilation du complexe héritage légué par le romantisme désormais dépassé. Hector Berlioz avait écrit dès 1837, dans un article intitulé « De la musique en général » (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 10 septembre 1837) : « La musique est à la fois un sentiment et une science. » Mais il avait attribué à l'imagination poétique le soin de résoudre la question. Désormais, l'interrogation porte aussi de façon exacerbée sur une remise en question du spirituel. La religion, alors farouchement combattue par la République, n'en n'est plus détentrice ; mais l'art d'une part en est

dépositaire, la science d'autre part en combat les superstitions. Le symbolisme est une des solutions données à cette crise de la sensibilité, comme l'est aussi le mouvement naturaliste et plus généralement la position scientiste des esprits forts.

Face à ces questions fondamentales, la vie de Marie Jaëll a littéralement quelque chose d'une vie de consacrée. Elle suit une trajectoire propre aux êtres d'exception qui entretiennent des amitiés avec les plus grandes figures du temps, mais connaissent aussi une forme de solitude habitée que seule alimente, en vérité, « la recherche de l'absolu ». Honoré de Balzac a donné cette formule pour titre à l'un de ses romans consacré à l'étude de la psychologie d'un savant qui sombre dans la folie, mais l'écrivain a préféré, pour la recherche artistique aussi guettée par le délire, *Le Chef-d'œuvre inconnu*. C'était faire prévaloir l'incompréhension, l'anéantissement du sujet même par la recherche de ses perfectionnements. De là, peut-être, l'idée sous-jacente à la personnalité de Marie, d'une femme étonnante mais dérangeante, voire dérangée et mise à l'écart.

N'était-elle pas en effet, par ses racines et sa formation initiale, tournée vers la sensibilité des maîtres allemands ? Sympathie que les événements de 1870 lui intimèrent de contredire puisqu'elle choisit d'être française. De tels partages dictés certes par les convictions mais aussi par les pressions de l'Histoire pouvaient difficilement être vécus sans susciter d'étranges contorsions et poser de profonds problèmes identitaires. C'est ainsi que Marie Jaëll s'est trouvée comme fatalement placée au cœur d'un monde et d'un temps en pleine refondation, dans une ville aux possibilités étonnantes. Elle a choisi d'en expérimenter certaines des plus redoutables que le quotidien et les rencontres lui permirent d'appréhender comme autant de défis lancés à l'excellence et à l'irrésistible attrait de la perfection.

Ces débats nationalistes si complexes furent aussi ceux qui se posèrent avec la véhémence que l'on sait au jeune Debussy. Le musicien ne pouvait plus accepter notamment les synthèses fournies par Camille Saint-Saëns et la suprématie des solutions données par la « musique de l'avenir ». Or, Marie se situe dans la génération intermédiaire à ces deux grands compositeurs. Son destin est d'appartenir à un héritage appelé nécessairement à se réformer en raison des vicissitudes de l'Histoire. On peut peut-être comprendre en cela les trois carrières qu'elle a menées de façon successive comme une réponse

postromantique déterminée par autant de contraintes et qui reflète les exaspérations, les exacerbations de la fin de siècle.



TEXTES CRITIQUES

Nous avons dit que Marie doit à la renommée de sa méthode d'être principalement passée à la postérité. Sa virtuosité impressionnante avait également marqué la critique de son temps. Être pianiste pouvait convenir à une femme, composer soulevait d'autres interrogations. Pourtant, à partir de 1871, Marie s'y consacre avec ardeur. La recension du poème symphonique *Ossiane* partiellement créé en 1879 chez Érard, suscite, par exemple, à Ernest Reyer des lignes significatives par lesquelles le critique, sans se départir d'un enthousiasme embarrassé, souscrit à des remarques qui résumant assez bien l'énigme que posait cette physionomie musicale :

Madame Jaëll qui, ayant conquis comme virtuose tous les lauriers qu'une virtuose peut conquérir, aspire aujourd'hui à un brevet de compositeur. [...] Elle est femme, c'est vrai ; mais ce n'est pas à sa musique que son sexe se reconnaîtrait. Quels emportements ! quelles hardiesses et quelle virilité ! [...] Je n'attendrai pas de connaître l'œuvre tout entière pour affirmer qu'il y a chez l'auteur d'Ossiane un tempérament musical exceptionnel, des dons surprenants et des qualités de premier ordre. Aucune femme n'a jamais montré une telle puissance, une telle énergie, une telle volonté.

(Journal des débats, 26 mai 1879)

Seul le second romantisme conjugué à l'ère du scientisme et traversé par la crise nationale pouvait susciter de semblables particularités malgré tout difficiles à admettre. Saint-Saëns, proche de Marie, dont le portrait passe peut-être dans le personnage d'Ascanio de son opéra du même nom qu'il composait alors, finira (après des échanges houleux) par lui suggérer d'abandonner la composition.

Que penser de l'analyse qu'Angèle Berthe Venem – Jacques Vincent de son nom de plume –, propose de la personnalité de Marie après l'avoir entendu jouer dans une soirée à laquelle assiste également Édouard Schuré :

Puis Marie Jaëll étreignit – c'est le mot – le grand Érard. Ni belle ni jolie, mais figure originale, volontaire, même impérieuse. Ses mains souples, aux doigts longs et flexibles, posées sur les touches, en prenaient possession avec la violence passionnée d'une nature ardente, sans frein, ni mesure. De fait, sa virtuosité extraordinaire avait l'inégalité de son caractère un peu barbare ; admirable parfois, parfois désordonnée, insoucieuse d'une méthode imposée, même capable de fausses notes, recherchant les effets de force : une briseuse de cordes disaient certains.

(Un Salon parisien d'avant-guerre, 1929, p. 99)

D'une nature extrêmement volontaire, farouchement pure et sans doute quelque peu exaltée, Marie Jaëll frappe ainsi par l'originalité inégale mais inspirée jusque dans sa fureur de la conception qu'elle perpétue de l'art de Liszt.

Laissons à Camille Saint-Saëns, toujours si subtil dans ses remarques, le mot de la fin, lorsqu'il rend compte de sa vocation nouvelle à composer :

Madame Marie Jaëll ne veut plus qu'on parle de son talent de pianiste, elle dédaigne la virtuosité dont elle est rassasiée et ne vise qu'à la haute composition. Ses premiers essais ont été tumultueux, excessifs, quelque chose comme l'irruption d'un torrent dévastateur, mais le calme s'est fait depuis dans cette nature trop bien douée ; elle se perfectionne chaque jour dans son art ; elle ne quitte pas de l'œil son but et elle y arrivera.

MS. JAËLL 225, 1

Concerto en Ut min. (l. moll.)

à l'adieu. 1

Marie Jaëll.

Allegro $\text{♩} = 92.$

Allegro

Clar. 2^a

Cor. 2^a

Tamb.

I Viol.

II Viol.

Violon.

Vcllo

C.-B.

Clar.

Cor.

Tamb.

B. H. 30.12.0

Ed. de la Bibliothèque Nationale

Première page autographe de la partition d'orchestre du *Concerto pour piano n° 2*.
 (Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

The opening page of the *Piano Concerto no 2* orchestral score in manuscript.
 (Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)