

Orphée blessé [L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano]

L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano

Monsieur R. Alford, Monsieur A. Szanto

Citer ce document / Cite this document :

Alford R., Szanto A. Orphée blessé [L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano]. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 110, décembre 1995. Musique et musiciens. pp. 56-63;

doi : 10.3406/arss.1995.3162

http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1995_num_110_1_3162

Document généré le 12/05/2016

Abstract

Orpheus wounded

The institutional field of the piano contains three social worlds -the virtuoso, pedagogical and medical worlds - each of which in its distinctive way produces, manages, or denies physical pain in piano playing. A number of "risk factors" combine to increase the production of pain among a significant number of professional pianists : increasing market competition, faulty technique (and inadequate teaching), expansion of the standard virtuoso repertoire. None of the social worlds of the piano have historically had to confront the problem of pain. The medical world blames pain on "misuse" ; the virtuoso world on lack of "genius" or "hard work", the pedagogical world on "bad teaching" or "lack of talent". The problem is probably exacerbated by the emotional commitment of young piano prodigies to their mother and their teacher, which leads to denial of pain or self-blame. The argument is based upon a survey of 268 New York State piano teachers, on interviews with doctors, piano teachers and pianists, on observation of piano pedagogy clinics and pedagogical conferences, and on a historical survey of hand-books on piano technique.

Zusammenfassung

Leidender Orpheus

Die Welt des beruflichen Klavierspielens ist aus drei Teilwelten, derjenigen des Virtuosen, der des Lehrers und der des medizinischen Bereichs, zusammengesetzt. Jede von ihnen trägt in ihrer Weise zur Entstehung, zur Perpetuierung und zum Abstreifen körperlicher Leiden bei Pianisten bei. Durch das Zusammenwirken einer Reihe von Faktoren hat bei einer signifikativen Anzahl von Berufspianisten das Auftreten von Schmerzen zugenommen : Die Verschärfung der Konkurrenz untereinander, eine falsche Spieltechnik (verbunden mit falscher Unterrichtung) und die Ausweitung des Standardrepertoires der Virtuosen. In der Vergangenheit hatten die einzelnen sozialen Bereiche des Klaviers dieses Gesundheitsproblem unbeachtet gelassen oder waren ihm aus dem Weg gegangen. Den Medizinern waren die Leiden durch falschen Gebrauch, den Virtuosen durch einen Mangel an « Genie » oder durch « intensives üben » und den Klavierlehrern durch « einen schief gelaufenen Unterricht » oder durch einen « Mangel an Talent » entstanden.

Vermutlich wird das Problem durch die den Müttern und Klavierlehrern seitens der « Wunderkinder » bezugte, affektive Zuneigung weiter verschlimmert und überdies von Schmerzensverleugnung und Selbstanklage begleitet. Der Artikel fußt auf einer unter 268 Klavierlehrern des Staates New York durchgeführten Befragung, auf Interviews mit Ärzten und Konzertpianisten, auf teilnehmender Beobachtung beim Klavierunterricht und bei Pädagogik-Tagungen, sowie auf historischen Untersuchungen schriftlicher Anleitungen zum Klavierspiel.

Résumé

Orphée blessé

L'univers académique du piano se compose de trois mondes : celui des virtuoses, des enseignants, et le monde médical. Chacun d'eux à sa manière produit, gère et dénie la douleur physique des pianistes. Un certain nombre de facteurs de risque se combinent pour accroître la production de la douleur parmi un nombre significatif de pianistes professionnels : l'augmentation du marché de la compétition, une technique erronée (et un mauvais enseignement), l'étendue du répertoire standard des virtuoses. Historiquement, aucun des univers sociaux du piano n'a eu à affronter le problème de la souffrance. Le monde médical attribuait la douleur au mauvais usage ; les virtuoses au manque de « génie » ou au « travail très dur », les professeurs au « mauvais enseignement » ou au « manque de talent ». Le problème est probablement exacerbé par l'investissement affectif que portent les jeunes prodiges à leur mère et à leur professeur, ce qui conduit à la dénégation de la douleur ou à l'autoaccusation. L'article s'appuie sur une enquête auprès de 268 professeurs de piano de l'État de New York, sur des interviews de médecins, de pianistes et de professeurs de piano ainsi que sur l'observation de l'enseignement du piano, de conférences de pédagogie et sur une recherche historique sur les manuels de technique du piano.

Robert Alford et Andras Szanto

ORPHÉE BLESSÉ

L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano

LA DÉCOUVERTE D'UNE DOULEUR PHYSIQUE largement répandue chez les musiciens a conduit à des réévaluations déchirantes de l'impact de la compétition sur le stress physique, des conséquences des manières traditionnelles d'enseigner la technique et du rôle de la médecine dans le traitement de la douleur chez les musiciens. On se propose ici d'étudier les facteurs institutionnels et individuels qui sont à l'origine de la douleur et, en même temps, d'examiner la recherche de solutions, spécifiquement chez les pianistes.

On étudiera comment les causes et le traitement de la douleur sont soit définis, soit ignorés ou (mal) gérés dans les différents domaines qui composent le champ institutionnel du piano : le monde des virtuoses, le monde pédagogique et le monde médical. La douleur apparaît comme une conséquence non voulue de l'interrelation

entre ces multiples institutions, qui ont leurs propres buts, leurs propres pratiques et leurs propres idéologies. On verra comment les interrelations au sein de ces domaines, qui ont leur cohérence interne, créent des tensions spécifiques et comment sont définis, à l'intérieur de chacun d'entre eux, l'existence, les causes et les remèdes à la douleur. La découverte et la reconnaissance, récentes, de la douleur ont provoqué une crise de responsabilité et des réactions contradictoires.

L'ÉTENDUE DE LA DOULEUR CHEZ LES MUSICIENS ET SES CAUSES

Historiquement il y a peu de cas connus de musiciens ayant souffert physiquement. Le cas le plus connu est probablement celui de Robert Schumann, qui a détruit son talent d'exécutant après avoir inventé « un appareil destiné à renforcer et à améliorer l'indépendance du quatrième doigt de sa main droite » (indépendance phy-

Attaques du doigt et du poignet

Jean Battalla, *Précis de technique du piano*, Bruxelles, Henry Lemoine, 1957.

© Éditions Lemoine, 24, rue Pigalle, Paris.

Illustration non autorisée à la diffusion

siologiquement impossible du fait de l'existence des tendons connectant le quatrième et le cinquième doigt)¹.

Cependant, une proportion marquante de musiciens contemporains subissent une douleur physique considérable : par exemple, les pianistes virtuoses Gary Graffman et Leon Fleisher, qui tous les deux ont perdu l'usage de leur main droite². En dehors même des pianistes, l'étendue de la douleur parmi tous les musiciens est extraordinaire. Au début des années quatre-vingt, une enquête portant sur un grand nombre de musiciens d'orchestre a montré que presque deux tiers d'entre eux associaient la douleur à la pratique de leur instrument³. Une autre enquête faite en 1986 par la Conférence internationale des musiciens d'orchestre et d'opéra, découvrit que plus des trois quarts des musiciens avaient un problème médical qui affectait sérieusement leur interprétation. Les problèmes étaient plus fréquents chez les femmes et touchaient plus la main gauche que la main droite. Les bêtabloquants étaient d'usage relativement courant contre l'anxiété, liée au stress psychologique et à l'appréhension de la douleur physique⁴.

Une enquête portant sur 3 000 membres du Music Teachers National Association (dont les membres ne sont pas seulement des pianistes) indiqua, en 1989, que 29 % d'entre eux souffraient de douleurs liées à la pratique de leur instrument⁵. Dernièrement, une enquête a montré que plus de la moitié des pianistes membres du New York State Music Teachers Association ont souffert de problèmes physiques liés à leur activité⁶. Ces chiffres indiquent que le stress physique et la douleur continuelle font partie de la vie quotidienne de bien des musiciens (sans parler de tous ceux qui ont dû abandonner leur carrière).

Attaque du bras et mouvement de redressement des deux doigts exécutants

Jean Battalla, *Précis de technique du piano*, Bruxelles, Henry Lemoine, 1957.
© Éditions Lemoine, 24, rue Pigalle, Paris.

Quels sont les facteurs de risque qui engendrent la douleur et quels changements historiques les ont influencés? C'est une question cruciale mais très difficile précisément à cause de la fragmentation des données disponibles, dispersées dans les différents domaines du piano. On peut retenir cependant quelques hypothèses basées sur un ensemble de facteurs corrélés.

1 – R. Gerig, *Famous Pianists and their Technique*, Washington, New York, Robert B. Luce, Inc, 1974.

2 – Il est intéressant de faire des hypothèses sur les malaises physiques qui expliqueraient les retraites périodiques de Horowitz et les départs précoces de la scène de Glenn Gould. Les deux pianistes avaient une posture dont on sait qu'elle produit certainement un surmenage. Dans sa biographie sur Gould, Otto Friedrich raconte que Gould s'est plaint de sa douleur tout au long de sa vie, voir son *Glenn Gould: Life and Variations*, New York, Vintage Books, 1989, qui note des dizaines de références sur les « problèmes de santé » du pianiste.

3 – Voir les citations des travaux du Dr. Hunter J. H. Fry, in S. E. Harman, « The Evolution of Performing Arts Medicine as seen through the Literature », in *Textbook of Performing Arts Medicine*, dirigé par R. T. Sataloff, A. G. Brandfonbrener et R. Lederman, New York, Raven Press, 1991.

4 – Voir S. E. Harman, *op. cit.*

5 – A. G. Brandfonbrener, « Preliminary Findings from the MTNA Music Medicine Survey », *American Music Teacher*, vol. 39, n° 1, août-septembre 1989. L'article ne précise pas la part de ceux qui souffrent de blessures, mais 81 % des répondants sont pianistes. Il est difficile d'interpréter ces pourcentages dans la mesure où nous ne connaissons pas l'énoncé des questions posées. Dans notre recherche qui comporte des questions sur la gravité des blessures, les réponses varient considérablement.

6 – L'enquête est un questionnaire postal auquel ont répondu 268 membres du NYSMTA, avec un taux de réponse de plus de 50 %. Quelques personnes qui n'avaient jamais joué ou enseigné le piano ont été exclues. 90 % des répondants ont un diplôme de musique, 44 % ont joué de nombreux récitals en solo, 25 % se définissent eux-mêmes comme « virtuoses » ou comme « concertistes de piano ». Parmi ceux qui ont répondu « oui, j'ai eu des problèmes physiques » (52 % de l'ensemble), 40 % disent qu'il s'agissait d'une « incommodité », 23 % d'un « problème occasionnel », 7 % d'un « problème récurrent », 8 % d'un « problème permanent », 13 % que cela avait « paralysé leur jeu », et 4 % que cela avait « gêné leur vie ». Ces alternatives étaient présentées comme une échelle de la gravité du problème.

Illustration non autorisée à la diffusion

La configuration du clavier et la force nécessaire pour jouer ont été des facteurs de risque constants depuis le développement du piano moderne... étant donné ces exigences physiques, avoir des mains petites ou anormalement flexibles constitue un facteur de risque supplémentaire.

Le développement du répertoire pour virtuoses (essentiellement depuis Liszt) très exigeant pour les mains et les doigts est un autre facteur de risque ; il implique une très forte tension et requiert un entraînement considérable. Or, le répertoire pour virtuoses s'est beaucoup accru.

L'accroissement du marché, partant de la concurrence, conduit à des niveaux d'exécution toujours plus élevés, ce qui, en retour, exige que l'on s'adonne à des séances d'exercices toujours plus longues. Le niveau d'exécution et d'interprétation s'est aussi élevé à cause de la comparaison avec la discographie qui peut atteindre la perfection grâce aux techniques d'enregistrement.

La professionnalisation de la pédagogie et son lien avec la production de virtuoses, associées à l'extension du marché de la compétition, ont fait que les récitals, les auditions, les concours ont touché des musiciens de plus en plus jeunes, leur imposant toujours plus de temps d'exercices, toujours plus d'anxiété, de stress, et augmentant la probabilité d'apparition de la douleur.

Enfin, la possibilité d'une mauvaise technique, transmise du professeur à l'étudiant, est un autre facteur de risque ; si la tension musculaire est inefficace ou inutile, les mouvements et la pression excessifs, les effets de tous les autres facteurs de risque sont intensifiés.

L'HISTOIRE SECRÈTE DE LA DOULEUR

La fréquence surprenante de la douleur n'a d'égal que le silence qui pèse sur le problème. Il est hautement significatif qu'aucune étude détaillée n'ait été faite avant les années 80. Auparavant, l'existence de la douleur ne pouvait pas être admise publiquement. La douleur chez les pianistes a toutes les apparences d'une histoire secrète. D'un côté, elle est presque valorisée comme nécessaire au développement de la virtuosité technique. D'un autre, elle est souvent niée à la fois par les enseignants et par les étudiants. Il est important de comprendre les deux aspects de cette histoire paradoxale.

L'idée que la douleur est nécessaire est illustrée dans plusieurs autobiographies et manuels personnels. Ruth Slenczynska, pianiste virtuose qui fit ses débuts à Berlin à l'âge de six ans en 1931, recommande pour l'apprentissage de pièces telles que la rhapsodie hongroise de Liszt

ou le concerto de Saint-Saëns, de répéter le passage quatre fois (sans s'arrêter) à plusieurs vitesses de métro-nome, du lent au rapide, de façon à développer le pouvoir d'endurance nécessaire. « Vous souffrirez d'une douleur physique et apprendrez à la supporter: la douleur est comme un tunnel de feu qui forge des muscles d'acier. Vous émergerez à la fin fortifié, doté d'une marge fantastique de réserve, et avec la certitude d'une maîtrise complète, qui vaut bien l'effort consenti⁷. »

George Antheil, compositeur et pianiste, publia en 1945 son autobiographie : *Bad Boy of Music*. Ses idées sur la manière dont les pianistes doivent exercer leurs doigts et leurs corps ont quelque chose d'effrayant. « Les doigts d'un pianiste sont à la fois ses munitions et sa



Position de la main dans l'appareil destiné à faciliter l'étude du piano. *L'Illustration*, 11 juillet 1846, n° 17, vol. VII, p. 304.

mitrailleuse. Avant qu'il soit prêt à être un pianiste de concert, ils doivent avoir été trempés dans l'acier... Pratiquement, tout pianiste de concert doté d'une véritable technique peut "casser une assiette en verre avec son petit doigt". Vous vous exercez sur des trilles lents jusqu'à ce que cela vous tue quasiment, jusqu'à ce que vos deux avant-bras soient comme des jambons vibrant de douleur, deux fois, trois fois plus gros que leur taille nor-

7 – R. Slenczynska, avec la collaboration de A. M. Lingg, *Music at your Fingertips, Advice for the Artist and Amateur on Playing the Piano*. Garden City, Doubleday, 1961. Ce livre est un bon exemple d'un savoir privé : une concertiste livre ses secrets aux pianistes. Elle décrit les maîtres avec qui elle a étudié, sans expliquer les méthodes qu'elle a apprises des virtuoses, mais en citant les noms des professeurs. C'est une pratique développée chez les professeurs de piano de faire la liste de leurs enseignants. Plus leurs maîtres sont célèbres, plus ils deviennent crédibles, comme si le don de la grâce charismatique leur avait été transmis. À l'occasion d'une lecture d'une précédente version de cet article, le professeur Gail Berenson, directeur de la National Conference on Piano Pedagogy's Committee on the Prevention on Medical Problems, a indiqué que la pédagogie des enseignants a changé et que la plupart des pianistes ne pratiquent plus ainsi.

male, au moins pour vous. Puis vous attendez que l'endolorissement disparaisse et vous recommencez. Enfin, après des semaines, vous commencez à jouer toute une octave... Vous montez et vous descendez, vous montez et vous descendez, jusqu'à ce que, à la fin, vos avant-bras semblent sur le point d'exploser à nouveau. À ce moment-là, la douleur atteint vos épaules, se diffuse dans votre dos. Vous continuez. Vous ne devez jamais vous arrêter. Et, ainsi, la technique entre en vous⁸. »

D'un autre côté, la douleur est déniée. Il y a quelques années, un auteur bien connu d'ouvrages sur le piano fut invité à donner une conférence dans un conservatoire de Manhattan. Il demanda aux enseignants si certains d'entre eux ou si certains de leurs étudiants éprouvaient

façon de jouer¹¹ ». Cette conspiration du silence, qui peut n'être que simple ignorance, est un symptôme de l'illégitimité de la douleur qu'elle renforce en même temps¹².

LE MONDE DES VIRTUOSES

Les jeunes pianistes développent leurs talents dans une atmosphère d'anonymat, isolés des autres, entraînés à se penser comme psychologiquement et physiquement uniques et différents. Certains survivent, d'autres disparaissent. Le professeur de musique a « le pouvoir d'exercer une influence démesurée sur la vie musicale et extramusicale du jeune élève et sur son développement, parfois très proche de celle d'un parent¹³ ». Dans les écoles de l'establishment « la tradition est très forte [...] beaucoup de problèmes ont là leurs racines parce que la relation professeur-élève est très forte, ce qui est bien, mais quand elle est trop absolue elle devient nuisible très souvent...¹⁴ ».

Les tensions ne font que s'accroître tout au long de l'acquisition d'une identité professionnelle dans le monde des virtuoses, tout un ensemble d'institutions interdépendantes tournent autour de la figure centrale du pianiste-star acclamé par la critique.

Les conservatoires forment les futurs virtuoses qui à leur tour rehaussent la réputation des conservatoires, ce qui aide à recruter de jeunes prodiges. Les concours offrent un tremplin pour les aspirants virtuoses. Les organismes de gestion des artistes recrutent les virtuoses et font leur promotion : les salles de concert doivent les engager pour remplir leur parterre. Les publications abondent en anecdotes sur eux à l'usage de lecteurs avides de

Illustration non autorisée à la diffusion

Position de la main dans l'appareil destiné à faciliter l'étude du piano. *L'Illustration*, 11 juillet 1846, n° 17, vol. VII, p. 304.

une souffrance physique. Ce ne fut que véhémentes dénégations. Après la réunion, le directeur lui murmura que tous mentaient⁹. Une autre fois un pédagogue qui faisait une conférence dans un conservatoire bien connu du Midwest demanda aux étudiants de lever la main s'ils avaient de sérieux problèmes physiques. De nombreuses mains se levèrent. Par la suite, plusieurs enseignants admirent, en privé, qu'ils ne savaient pas comment venir à bout de ce problème et qu'eux-mêmes le connaissaient¹⁰. Ces exemples, pris au hasard, illustrent un paradoxe : la douleur apparaît comme nécessaire pour l'acquisition de la virtuosité, mais elle doit être surmontée par un effort héroïque – et déniée.

Dans les textes écrits sur la pratique du piano on retrouve, d'une façon frappante, cette dénégation de la douleur. Aucun des manuels de pédagogie que nous avons examinés ne traite de la douleur sérieusement. Quelquefois on admet l'existence d'une certaine « tension », mais presque rien n'est dit sur ses causes et sur les remèdes à y apporter, excepté le repos ou « changer votre

8 – G. Antheil, *Bad Boy of Music*, Garden City, Doubleday, Doran and Company, 1945.

9 – Interview de l'auteur, qui doit rester anonyme.

10 – Interview de l'enseignant, qui doit rester anonyme.

11 – Pour une récente bibliographie sur la technique du piano, voir M. Uszler, S. Gordon et E. Mach, *The Well-Tempered Keyboard Teacher*, New York, Schirmer Books, 1991, ainsi qu'un autre livre souvent cité et qui ne mentionne pas la douleur, J. Gat, *The Technique of Piano Playing*, Londres et Wellingborough, Collet's, 1980.

12 – Stewart Gordon dans *Etudes for Piano Teachers: Reflections on the Teacher's Art*, New York, Oxford University Press, 1995, souligne le contraste des habitudes des athlètes et des danseurs avec celle des pianistes : conscients des efforts qu'ils demandent à leur corps, ils pratiquent l'échauffement.

13 – A. G. Brandfonbrener, *Textbook of Performing Arts Medicine*, New York, Raven Press, 1991.

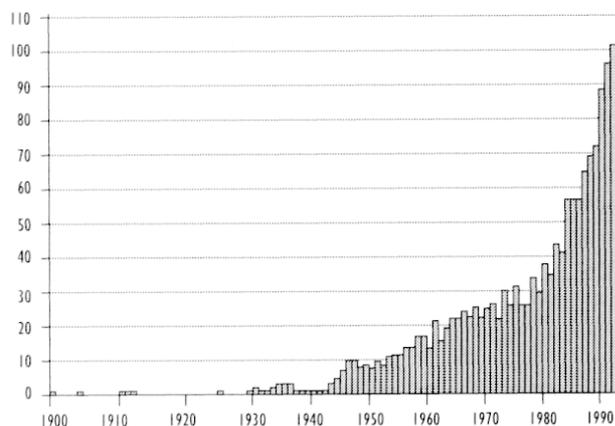
14 – Toutes les citations de la conférence « Playing Hurt » qui rassemblait des artistes, des enseignants et des médecins, à l'université du Minnesota, proviennent des retranscriptions des enregistrements.

détails sur leurs pianistes révéérés, depuis leurs tics de jeu jusqu'à leurs habitudes sexuelles. On les retrouve dans les colonnes des médias consacrées aux célébrités qui chantent leurs louanges ou les condamnent, dithyrambiques ou meurtriers, tout en gardant le silence sur les pianistes moins en vue. Le public se presse aux concerts des virtuoses, délaissant les pianistes de moindre standing.

Comment et pourquoi la douleur apparaît-elle chez les virtuoses? Leur rivalité à couteaux tirés requiert un entraînement impitoyable, très exigeant physiquement. Et pourtant le monde des virtuoses pénalise l'aveu de la douleur et la recherche d'un traitement qui terniraient l'image pure du virtuose au talent presque sacré, affranchi de toutes entraves biologiques triviales. Les pianistes qui souffrent ne sont pas qualifiés pour prétendre au standing de virtuose et on ne peut pas les engager en toute confiance pour des concerts.

Les exigences du standing exposent donc les pianistes virtuoses à un haut degré de risque tout en condamnant toute recherche de traitement approprié. La sanction ultime ne peut être que l'abandon d'une carrière à laquelle ils ont consacré toute leur vie.

Le prestige de la virtuosité n'est accordé qu'à un très petit nombre de pianistes. Alors que les écoles de musique continuent à produire toujours plus de jeunes prodiges, les exécutants sont confrontés à un rétrécissement du marché du concert qui n'est qu'en partie compensé par l'expansion du marché des médias¹⁵. Par la suite la sélection d'un petit nombre se fait de plus en plus sévère, on se focalise sur la perfection de la note, sur la puissance de l'exécution, ce qui accroît toujours plus le stress émotionnel et physique. Toute carrière pianistique importante passe par la victoire dans quelques concours, l'exécution des partitions les plus difficiles, l'entrée de plus en plus jeune dans la voie des compétitions.



La production de la douleur : nombre de concours en Europe 1900-1990, d'après Gustav A. Alink, *Piano Competitions*, La Haye, IPC Publications, 1993, p. 28.

Le nombre des concours s'est accru énormément. Dans les années cinquante il y avait environ dix concours internationaux. Il y en avait vingt en 1960, quarante en 1980, cinquante-huit en 1988, 104 en 1993. Tous les concours n'ayant pas lieu chaque année, les organisations de concours internationaux en Europe sont même encore plus nombreuses. En 1992, par exemple, il y eut 135 concours internationaux organisés en Europe. Si l'on compte l'ensemble des concours nationaux et locaux (particulièrement aux USA) « le total des concours dans le monde pourrait bien approcher les 500¹⁶ ».

On voit bien l'importance des concours pour la carrière à la façon dont les jeunes pianistes tendent à « truquer » leur *curriculum vitae*. Selon Alink... « quelques pianistes vont très loin dans cette voie. Ils s'inventent de bons résultats, sachant que, de nos jours, il y a tellement de concours qu'il est très difficile de contrôler l'information ». À cause de cette inflation et comme beaucoup d'agents et d'imprésarios n'ont, pour engager les pianistes, d'autres sources de renseignements que celles qu'ils donnent, il est « de plus en plus difficile pour les jeunes pianistes d'entamer une carrière internationale et de trouver un bon imprésario ». En conséquence, les pianistes sont toujours plus encouragés à inventer ou à embellir les résultats des concours auxquels ils ont participé et, de plus, l'importance accordée aux concours ne cesse de croître.

Le système des concours s'est étendu aux premiers niveaux de l'apprentissage avec les « auditions » organisées par les associations de professeurs et les « Olympiades du piano ». Selon Helen Epstein, « un prix est une preuve tangible d'accomplissement, la certitude d'une excellence irréfutable... bien que les concours et compétitions aient été dénigrés par les musiciens comme encourageant un jeu purement mécanique, par les enseignants comme source inutile de découragement, et par les critiques comme sélectionnant des champions de la technique produisant des notes sans âme¹⁷, ils sont

15 – Selon Robert J. Silverman, directeur de la revue *The Piano Quarterly*, « Le concert comme moyen de communication s'éteint doucement », ...- le public est fatigué des programmes archi-connus... la compétition avec les enregistrements, la radio et la télévision tendent à maintenir le public à la maison... ainsi que les prix élevés et l'érosion du soutien des gouvernants pour l'éducation artistique - (*The Piano Quarterly*, vol. 39, n° 156, 1991-1992).

16 – Dr G. A. Alink, *Piano Competitions*, publié par l'auteur, 1993.

17 – Harold Schonberg dans son ouvrage classique *The Great Pianists* fait une analogie entre les pianistes produits dans le circuit de la compétition et les comptables ou les cadres. Il souligne que les qualités recherchées ne sont plus celles du super-virtuose mais du professionnel. Le concept de l'artiste-héros est abandonné. La précision est plus importante que le génie.

néanmoins un phénomène que peu peuvent se permettre d'ignorer... Les concours ont créé une nouvelle race, celle des artistes de concours¹⁸.

L'artiste de concours subit un stress formidable pour produire une exécution techniquement parfaite, que seuls les plus talentueux prodiges peuvent atteindre par un exercice incessant. Selon un artiste interviewé par H. Epstein : « Dans un concert, si vous ratez une note, vous ne vous en faites pas... Ici, vous savez immédiatement que c'est cinquante points de perdus¹⁹. » Les concours, outre qu'ils exposent les pianistes aux risques de la douleur, créent, par leur nature même, des situations de stress extrême dans lesquelles l'endurance du musicien est poussée à ses limites. « Je n'ai jamais subi une pression comme celle-là », dit l'un des participants au concours réputé Leventritt. « Le pire c'est l'épuisement. Vous vous entraînez toute la journée, vous êtes stressé tout le temps. Mon cou et mon dos sont comme un nœud dur²⁰. »

Il est bien possible que dans des moments comme celui-là, quand la capacité du corps et du système nerveux est soumis à une épreuve extrême et au-delà, le potentiel de la douleur créée par une préparation ardue se traduise dans de réels symptômes.

Dans le monde du virtuose il n'y a pas seulement la contrainte de la perfection technique. Les normes exigeantes de l'industrie du disque sont au principe de l'intolérance à l'égard de toute digression mineure. Ces normes s'imposent, à leur tour, dans les salles de concert et dans le circuit des concours où l'on s'attend à ce que l'exécution en direct égale la précision clinique des enregistrements en studio. En élevant indirectement les normes de l'exécution, à la fois dans les studios d'enregistrement et en dehors, la production et la promotion du disque contribuent à accroître la pression pour l'intensification de la pratique. En présupposant l'existence d'un marché de masse, elles contribuent à accroître la demande de virtuoses et par là à renforcer la compétition, l'une et l'autre tendant à exposer toujours davantage les pianistes au risque de lésions.

L'investissement collectif dans la virtuosité est si total que son élimination, dans l'espoir de réduire la souffrance des exécutants, est tout à fait irréaliste et improbable. Tout le discours musical tourne autour de la virtuosité, à la fois dans son aspect technique et dans le domaine de l'interprétation. Elle promet et assure un statut social pour les musiciens, en partie en leur permettant de revendiquer légitimement de très hauts revenus. En tant que telle, l'orientation vers la virtuosité constitue un principe de mobilité sociale dans le champ.

Toute la structure sociale du champ du piano est basée sur un processus de sélection. Les règles du jeu,

connues de tous et auxquelles tous doivent adhérer, s'objectivent dans l'acquisition du statut de virtuose. La série des épreuves à travers lesquelles le musicien doit passer pour acquérir ce statut exige des efforts surhumains. Mais le principe de hiérarchisation n'a pas que des effets négatifs. Il permet une structuration du champ de la musique professionnelle. L'existence d'une hiérarchisation permet aux musiciens de se définir et de naviguer dans ce monde et de se situer en tant qu'artiste de différents niveaux.

L'hégémonie de la virtuosité repose sur des valeurs et des actions qui sont jusqu'à un certain point passives et inconscientes. Le champ social et culturel de la virtuosité se présente aux agents comme une donnée pratique, le résultat d'un processus historique toujours en cours. De plus, ce processus s'est trouvé objectivé dans un corps de relations essentiellement économiques qui commande les programmes de carrières aussi bien que les rétributions financières. Les discours critiques et esthétiques qui caractérisent les virtuoses et leurs performances sont des expressions sémantiques d'un ordre structurel engendré et maintenu par le fait de la virtuosité. Un monde structuré par la virtuosité attache une importance particulière aux plus minuscules détails d'exécution et d'interprétation; il articule les comparaisons historiques, les traditions, les contextes; il développe une échelle fine de distinction parmi les artistes. Plus grande est l'importance accordée à la virtuosité, plus le code d'évaluation est exigeant et détaillé.

Toute la structure sociale et tout le langage du champ de la musique professionnelle se trouvent déterminés par la virtuosité. Ainsi, une idéologie de la douleur se dissimule derrière l'image romantique de la virtuosité. C'est la virtuosité qui exige et qui légitime l'effort surhumain requis pour se montrer à la hauteur de la norme culturellement définie, immergée dans les contraintes sociales, économiques et esthétiques. Pour tous les membres du monde des virtuoses, la virtuosité offre des récompenses suffisantes pour faire de la douleur une préoccupation secondaire. L'idéal de la virtuosité est étranger et hostile à la reconnaissance de la douleur, parce que la douleur est une entrave à la perfection et à l'endurance professionnelle. Pour cette raison, les musiciens ne peuvent pas avouer qu'ils souffrent. Ils n'osent pas rechercher de l'aide par crainte de mettre en danger

18 – H. Epstein, *Music Talks: Conversations with Musicians*, New York, MacGraw and Hill, 1987.

19 – *Ibid.*

20 – *Ibid.*

leurs carrières, et parce que la douleur n'est pas reconnue comme un problème légitime. Ils sont portés à la penser comme une aberration personnelle et en sont souvent réduits à traiter leurs maux seuls.

Les institutions n'ont pas de réponse à donner à ce problème qu'elles ne reconnaissent même pas ; et auquel, comme l'industrie du disque, elles ne sont parfois pas confrontées. Les pianistes eux-mêmes font de leur mieux pour le garder secret, vis-à-vis de leur public, des organisateurs de concerts et des médias. Les conservatoires, situés à l'intersection entre le monde des virtuoses et le monde pédagogique, seraient mieux placés pour y chercher des remèdes, mais ils sont embarrassés par des contradictions internes : ils doivent en même temps faire œuvre de pédagogie et produire des virtuoses. Les professeurs des grands conservatoires, souvent eux-mêmes des virtuoses, enseignent le répertoire et l'organisation des carrières, au détriment de l'usage approprié du corps. Admettre la possibilité de la douleur dans le curriculum est risqué. Dans la routine de la pratique, la douleur apparaît tout en étant simultanément déniée, perçue comme nécessaire et parfois comme bénéfique. Dans le monde des virtuoses il n'y a pas de remèdes. L'espoir d'une solution est laissé soit au monde pédagogique, soit au monde médical.

LE MONDE ENSEIGNANT

Jusqu'à une période récente la pédagogie traditionnelle n'a pas eu affaire à la douleur. Les enseignants pouvaient éviter le problème en traitant les questions techniques, esthétiques et de l'interprétation. Les manières d'enseigner la musique seraient-elles responsables de tensions et du stress ? Il n'y a pas de réponse des institutions d'enseignement. Bien que les mauvaises habitudes techniques qui engendrent la douleur soient établies tôt, rien n'incite les livres d'enseignement élémentaire à traiter de la douleur. L'univers des professeurs est séparé de celui des artistes. Les cours des écoles de musique portent pour l'essentiel sur l'enseignement lui-même et relativement peu sur les performances musicales. Les programmes sont destinés à des pianistes qui vont devenir professeurs. Peu de concertistes de stature internationale figurent sur les programmes d'enseignement. La plupart des élèves ne deviendront pas des musiciens professionnels. Débutants qui pratiquent peu pour la plupart, ils ont peu de probabilité de souffrir du piano. Une grande partie du monde enseignant jusqu'au niveau du conservatoire n'est jamais confrontée au problème de la douleur, et les virtuoses qui enseignent à

temps partiel ont les élèves les plus talentueux qui manifestent peu d'intérêt pour le problème de la douleur, susceptible d'interrompre leurs progrès de jeunes prodiges.

Il est probable que certaines des méthodes orthodoxes d'enseignement du piano entraînent des douleurs, mais cette éventualité n'est pas reconnue par les professionnels en raison de la façon dont la souffrance a été individualisée, rationalisée et déniée. Il n'y a pas de consensus dans le monde enseignant sur les causes et sur le traitement de la souffrance, mais les neurophysiologistes et les professeurs de piano sont d'accord sur la position que doivent avoir le bras et la main pour ne pas entraîner de douleurs. La posture idéale semble être de « tenir les poignets et avant-bras au niveau ou juste au-dessus du clavier, et (de) laisser tomber les bras doucement ». Il est recommandé de maintenir le poignet dans une relative ligne droite avec l'avant-bras, ni penché vers le pouce ni vers le petit doigt (ces mauvaises positions sont appelées « twisting ») ; cependant, aucune théorie n'est acceptée globalement par le corps professoral.

L'enseignement a occupé une position basse dans le champ musical, mais dans la mesure où de nombreux travaux indiquent que la souffrance des musiciens pourrait provenir d'une technique erronée, la pédagogie est susceptible de se transformer et de mettre en question l'idéologie des origines individuelles des blessures.

LE MONDE MÉDICAL

Le syndrome de la douleur chronique dont souffrent de nombreux pianistes est une catégorie médicale floue²¹ comme le syndrome d'usure ou de surmenage, qui n'ont pas de statut officiel dans la taxinomie médicale. La douleur est un excellent exemple d'un phénomène chronique qui affecte l'organisme, a des causes complexes et peu connues et ne peut être compris dans les limites des spécialités existantes. La psychologie, la chirurgie, la neurophysiologie, la rhumatologie doivent construire une spécialité nouvelle, sous peine de ne pas parvenir à analyser les multiples aspects de la douleur. Une médecine des arts est en train de naître. Pour ne pas passer pour des charlatans, les médecins qui exercent

21 – La douleur chronique ne peut être médicalement classée comme « psychologique » ou « physique », ce qui complique sa définition ou son traitement au sein des catégories biomédicales conventionnelles et des spécialisations professionnelles. Voir A. Kleinman, P. E. Brodwin, B. J. Good et M.-J. DelVecchio Good, « Introduction » à M.-J. DelVecchio Good, P. E. Brodwin, B. J. Good et A. Kleinman, *Pain as Human Experience: An Anthropological Perspective*, Berkeley, University of California Press, 1992.

cette nouvelle spécialité ont tendance à donner de l'importance aux causes physiques et à des solutions traditionnelles comme la chirurgie. Très peu d'attention est portée à l'idée que des mouvements incorrects ou l'usage des muscles seraient susceptibles d'être à l'origine de la douleur et qu'un entraînement corrigé résoudrait le problème sans chirurgie. Un bon indicateur de la faiblesse du traitement médical est le recours élevé aux médecines parallèles, à la kinésithérapie, à l'acupuncture, aux méthodes psychologiques et même à la religion²². De nombreux pianistes ont développé leurs propres théories et leurs propres remèdes à la douleur et l'offre de divers traitements a augmenté. Faute de pouvoir enfermer la douleur dans une catégorie conventionnelle de diagnostic, de maladie et de traitement, elle reste aux marges des institutions médicales.

Aucun des trois univers du champ des professionnels de piano n'a posé le problème de la douleur, en partie parce qu'ils attribuaient les causes à d'autres univers : les médecins pouvaient attribuer la douleur au mauvais usage du piano, les artistes à l'absence de « don » ou au travail trop « laborieux » des musiciens, les enseignants au manque de talent de leurs élèves. Un bon nombre de facteurs ont empêché la reconnaissance à la fois privée et publique de la douleur. Tout d'abord, la volonté de faire une carrière de pianiste. Les artistes peuvent difficilement admettre leur douleur parce que cela menacerait leur carrière, les concertistes ayant des problèmes physiques sont éliminés dans les conservatoires parce qu'ils ne peuvent gagner les compétitions et parce qu'ils ne peuvent assurer une présence sûre aux concerts. Deuxièmement, l'image romantique de la souffrance a contribué à la croyance que la douleur est nécessaire et inévitable pour être virtuose. Ce facteur est lié à une culture de la virilité, à l'idéal stoïque de contrôle du corps. Enfin l'identification affective du jeune prodige avec son professeur et la croyance qu'il lui ouvre une carrière d'artiste contribue à taire la douleur.

D'autres facteurs conduisent à la reconnaissance de la douleur, notamment une culture de la « féminité » où la conscience du corps s'accroît ; la médicalisation qui s'opère avec le développement de la médecine des arts neutralise l'aspect affectif et professionnalise la douleur ; enfin, le fait que la douleur soit susceptible d'être reconnue dans d'autres secteurs comme l'informatique, où la position des usagers par rapport au clavier est considérée par les chercheurs et les fabricants comme importante (en particulier depuis que des plaintes faisant état des conséquences sur la santé sont déposées auprès des constructeurs), entraîne une prise de conscience que la souffrance n'est pas un problème individuel.

Au-delà du discours académique et des intérêts de groupes de pression, la question de savoir si une connaissance de la douleur est possible et de savoir comment on peut jouer d'une façon qui atténue la douleur est posée largement dans la communauté des pianistes. L'intérêt pour le sociologue est de comprendre comment les états et émotions physiques sont inséparables des contraintes et des pressions institutionnelles et comment la culture reconstruit en permanence l'expérience de la douleur²³.

Traduit par Marie-Claire Pottier et Gabrielle Balazs

22 – Parmi les personnes qui déclarent avoir des problèmes physiques en relation avec leur jeu de piano dans notre enquête sur les professeurs de musique de l'État de New York, l'ordre de fréquence des différentes solutions adoptées est le suivant : 44% un médecin, 39% un professeur de piano, 32% un médicament, 21% une thérapie physique, 18% des piqûres de cortisone, 18% la « Alexander Technique », 17% un chiropracteur, 15% des sacs de glace, 13% des ultrasons, 12% des massages, 12% plus d'exercice, 9% la clinique des sports, 7% la chirurgie, 4% l'acupuncture. 47% déclarent recourir à d'autres médecines en plus.

23 – Il serait également intéressant de comparer la douleur des pianistes à celle d'activités qui requièrent des mouvements répétitifs comme la danse, le ski, la natation et la boxe par exemple. Voir W. A. Sands *et al.*, « Women's Gymnastic Injuries : a 5 year study », *American Journal of Sports Medicine*, vol. 21, n° 2, mars 1993. Voir également le travail de Loïc Wacquant sur les boxeurs.