

La femme au crayon, penchée sur la table, lisait une partition de poche des *Variations Goldberg*. Le crayon était en bois noir de qualité. Il était coiffé d'un embout argenté, où se dissimulait un taille-crayon. Le crayon était suspendu au-dessus d'un cahier vide.

# Anna Enquist

## Contrepoint

roman traduit du néerlandais (Pays-Bas) par Isabelle Rosselin

A côté de la partition étaient posés des cigarettes et un briquet. Un petit cendrier en métal, cadeau compact et brillant d'un ami, trônait sur la table. La femme s'appelait tout simplement "femme", peut-être "mère".

**ACTES SUD**

Extrait de la publication



“LETTRES NÉERLANDAISES”  
série dirigée par Philippe Noble

## LE POINT DE VUE DES ÉDITEURS

Au piano, une femme travaille, étudie, décrypte les *Variations Goldberg*, tente de comparer les différentes éditions de la partition, de s’approcher au plus près de la composition de l’œuvre de Bach, de comprendre ce qui la porte au sublime. Ainsi éclairé par la musique et en écho aux variations se déploie peu à peu en elle un paysage auquel elle n’avait ou ne pouvait plus avoir accès : les moments de joie, le quotidien, les simples détails comme les plus beaux souvenirs d’un passé partagé avec sa fille, aujourd’hui disparue.

Alternant le récit de cette vie familiale heureuse et sa réflexion sur les limites de l’interprétation, de l’appropriation personnelle d’une œuvre musicale, Anna Enquist circonscrit dans ce livre le ressenti d’une existence brisée par la perte d’un être cher. Et c’est avec une sobriété remarquable qu’elle explore ce qui lui a peut-être permis de rester en vie, ce que l’art peut apporter de favorable à la reconstruction de soi, à la capacité d’exprimer ce qui doit être dit de soi-même et des autres.

*Contrepoint* est le livre le plus personnel et le plus profond de la grande romancière néerlandaise. Questionnant les correspondances inconscientes entre l’écriture et la musique, ce roman est certainement, dans les deux sens de l’expression, “le livre de sa vie”.

ANNA ENQUIST

*Anna Enquist, née en 1945, a suivi une formation de pianiste concertiste et de psychothérapeute, spécialité qu'elle a longtemps exercée en milieu hospitalier. Elle vit et travaille près d'Amsterdam.*

*Contrepoint est son septième roman publié en français.*

DU MÊME AUTEUR

*LE CHEF-D'ŒUVRE*, Actes Sud, 1999 ; Babel n° 507.

*LE SECRET*, Actes Sud, 2001 ; Babel n° 578.

*LES PORTEURS DE GLACE*, Actes Sud, 2003 ; Babel n° 740.

*LA BLESSURE*, Actes Sud, 2005 ; Babel n° 851.

*LE SAUT*, Actes Sud, 2006.

*LE RETOUR*, Actes Sud, 2007 ; Babel n° 960.

Titre original :

*Contrapunt*

Editeur original :

© Anna Enquist / Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam, 2008

© ACTES SUD, 2010

pour la traduction française

ISBN 978-2-330-03139-8

ANNA ENQUIST

# Contrepoint

roman traduit du néerlandais  
par Isabelle Rosselin

ACTES SUD



## ARIA



La femme au crayon, penchée sur la table, lisait une partition de poche des *Variations Goldberg*. Le crayon était en bois noir de qualité. Il était coiffé d'un embout argenté, où se dissimulait un taille-crayon. Le crayon était suspendu au-dessus d'un cahier vide. A côté de la partition étaient posés des cigarettes et un briquet. Un petit cendrier en métal, cadeau compact et brillant d'un ami, trônait sur la table.

La femme s'appelait tout simplement "femme", peut-être "mère". Il y avait des problèmes d'appellation. Il y avait beaucoup de problèmes. Dans le conscient de la femme, des problèmes de mémoire affleuraient. L'aria qu'elle examinait, le thème à partir duquel Bach a composé ses *Variations Goldberg*, rappelait à la femme des périodes pendant lesquelles elle avait étudié cette musique. Quand les enfants étaient petits. Avant. Après. Elle n'était pas à l'affût de ces souvenirs. Sur chaque cuisse un enfant, puis se débrouiller tant bien que mal, les bras autour de leurs corps, pour produire ce thème ; pénétrer dans la petite salle du Concertgebouw, voir le pianiste entrer sur scène, attendre le souffle coupé l'octave dépouillée de l'attaque – sentir le coude de la fille : "Maman, c'est notre air !" Ce n'était pas le moment. Elle voulait seulement penser à la fille. La fille quand elle était bébé, fillette, jeune femme.

Les souvenirs se racornissaient en des lieux communs grisâtres auxquels personne ne trouverait d'intérêt. Elle ne pourrait rien raconter de la fille, elle ne connaissait pas la fille. Alors tu n'as qu'à écrire pour en parler, pensa-t-elle, furieuse. Un mouvement de contournement est aussi un mouvement ; le négatif montre aussi une image. Quant à savoir si le silence est aussi musique, elle n'en était pas bien sûre.

Avant de s'asseoir à la table, elle avait lu un article sur l'expérience du temps dans une tribu indienne d'Amérique du Sud. Les gens de ce peuple considèrent que le passé est devant eux et sentent l'avenir dans leur dos. Leurs visages sont tournés vers l'histoire, ce qui doit encore arriver survient comme une attaque imprévue. Dans leur langage et leurs constructions grammaticales, on retrouve cette perception du temps, expliquait l'auteur de l'article. C'était un linguiste qui avait découvert cette curieuse orientation inversée.

La femme se dit qu'elle avait lu un jour la même histoire avec les Grecs de l'Antiquité dans le rôle principal. Malgré des années d'apprentissage de la langue et de la littérature grecques, elle n'en avait jamais rien remarqué. Peut-être encore trop jeune, à l'époque. Trop d'avenir, impensable de ne pas garder les yeux fixés dans cette direction.

La femme n'était pas encore vraiment ce qu'on peut appeler une vieille femme, mais elle était sans aucun doute déjà bien avancée vers la fin. Elle avait un ample passé.

Le passé. Ce qui est passé. Imaginons que, comme un Indien, on le regarde tout naturellement, on se réveille avec lui, on le traîne avec soi toute la journée, il se présente comme le paysage du rêve. Ce n'était pas si étrange, se dit la femme, en réalité il en était ainsi. Elle ferma les yeux et se représenta

le futur sous la forme d'un homme se tenant derrière elle, qu'elle ne voyait pas.

L'avenir avait serré ses bras solides autour d'elle, peut-être posait-il même son menton sur ses cheveux. Il l'étreignait. L'avenir était plus grand qu'elle. S'adosait-elle contre sa poitrine ? Sentait-elle son ventre chaud ? Elle savait qu'il regardait avec elle le passé par-dessus son épaule. Etonné, intéressé, indifférent ?

En se sentant immensément concerné, du moins elle partait de ce principe, dans sa grande naïveté. Car, en définitive, il était son avenir à elle. Elle respira contre le bras droit que l'homme avait posé en haut de sa poitrine. Sur son cou, à vrai dire. S'il l'avait entouré d'un bras un peu moins crispé, elle aurait pu mieux respirer. Elle aurait pu parler.

L'avenir l'attirait contre lui, avec tant de force qu'elle avait dû faire un petit pas en arrière. Et encore un. Elle résista. Le passé devait rester proche, entièrement dans son champ de vision. La pression de ce bras devint désagréable, l'avenir semblait vouloir l'entraîner violemment, l'obligeait à reculer avec lui régulièrement dans un pas de deux presque élégant. Elle planta ses talons dans le sol. L'étreinte devint un étranglement, elle suffoquait dans les bras de l'avenir. Son nom est le Temps. Il va l'emmener loin de ce qui lui est cher, il va l'entraîner dans des lieux où elle n'a pas envie d'être.

Les percussionnistes étaient au conservatoire des étudiants à part. Ils logeaient dans une église en partie réaménagée, ils fumaient du tabac à rouler et commençaient tard. Quand ils participaient à la classe d'orchestre, ils se tenaient à distance des musiciens qui jouaient des instruments à cordes. Au fond de la scène, on aurait dit des ouvriers sur

un chantier : monter des xylophones, suspendre des cloches à des supports, accorder des timbales aussi grandes que des baquets. Ils se déplaçaient en tennis et se lançaient à tue-tête des petites phrases incompréhensibles.

De nous tous, ce sont eux les plus doués pour subdiviser le temps, se disait la femme, à l'époque encore jeune, qui regardait au fond de la salle l'orchestre se préparer. Les percussionnistes ne font pas grand cas du temps, ils n'en font pas un problème philosophique. Ils écoutent la pulsation, ils produisent des rythmes à partir de là, ils traduisent ce qu'ils ressentent en mouvements. Leur activité consiste à attendre et à frapper, attendre et frapper, frapper.

La capacité à distinguer des schémas dans une série de signaux sonores exactement identiques est innée. Nous ne pouvons pas faire autrement. Structurer est une caractéristique de notre cerveau, elle nous est propre, c'est une stratégie de survie, une maladie. Nous transformons ainsi la soupe trouble, désorganisée, qui nous entoure en un décor reconnaissable et rassurant. Nous ne savons plus du tout que cela ne correspond à rien, que nous nous sommes nous-mêmes arrangés pour que ce soit reconnaissable et rassurant. On pourrait effectuer des recherches sur la relation entre les schémas qui servent à structurer et les traits de la personnalité. Pourquoi une personne entend-elle une mesure à quatre temps et une autre une mesure à six-huit ?

Pourquoi toutes ces idées lui passaient-elles par la tête ? Cela ne rimait à rien !

Il était question du temps qui, comme un amant impatient, la tirait par le cou, l'obligeait systématiquement à marcher à reculons pour que la vue sur

ce qui appartenait au passé devienne de plus en plus floue.

Remonter le temps d'un grand bond, se dit la femme. Ou secrètement, dans un déguisement couleur de plomb, retourner en rampant dans un après-midi plein de chansons, de musique, un enfant à gauche et un enfant à droite. Voir alors ce tableau, aussi intensément que lorsqu'il s'était vraiment produit. Sentir, humer, entendre la même chose qu'à l'époque.

Cela ne marche pas, on ne ressent jamais la même chose. On peut bien sûr regarder en arrière ("regarder devant soi"), mais le temps qui s'est écoulé depuis, ce qui s'est passé dans l'intervalle colore la perception. Une chose ne peut jamais être la même à deux moments différents dans le temps, ne peut du moins plus être perçue comme "la même", parce que l'observateur a changé.

Tiens, prends les *Variations Goldberg*, par exemple. Tu joues l'aria. Mais non, pensa la femme, je ne jouerai jamais plus cette aria. Bon, mets-le au passé, tu as joué l'aria, cet air tranquille, tragique. C'est une sarabande, écoute, un rythme solennel et l'accent sur chaque deuxième temps, une danse lente, peut-être majestueuse. Tu jouais l'aria avec ardeur, avec passion, avec l'obligation d'un sans-faute. Les notes prolongées se multipliaient vers la fin en guirlandes de doubles croches, sans pour autant que la cadence perde de son sérieux. Tu ne cédaï pas à la tentation de te mettre à jouer plus doucement, en chuchotant à la fin, de conclure par un soupir à peine audible. Non, même à l'époque déjà, tu laissais ces tristes festons aller *crescendo* au-dessus de la ligne de basse progressant tranquillement, il ne fallait pas se précipiter, et même plutôt ralentir imperceptiblement – mais le tout avec force. Jusqu'à la fin.

Après l'aria, Bach avait composé trente variations où il avait conservé le schéma harmonique, la succession d'accords de la sarabande. Cette ligne de basse formait la constante sur laquelle il avait peint des transformations prodigieuses. A la fin, l'aria retentissait de nouveau. La même sarabande, pas un son de plus ou de moins. Mais était-ce la même ? Oui, c'étaient les mêmes notes. Non, l'interprète et l'auditeur ne pouvaient balayer d'un revers de main les trente variations qui s'intercalaient entre la première et la dernière apparition de la sarabande. Même si elle était identique à la première, on entendait la deuxième aria différemment parce que quelque chose s'était produit dans l'intervalle. On ne pouvait pas revenir au moment où on n'avait pas entendu les variations.

Ah, comme elle avait envie d'étudier les *Variations Goldberg*, elle s'était empêtrée dans l'aria comme dans des filets. Ce n'est même pas la peine de commencer, avait dit le professeur, c'était tellement compliqué avec les mains qui se chevauchent, beaucoup de travail, peu de résultats. Choisis une belle partita, une jolie toccata, la fantaisie chromatique !

La femme s'était fait une raison, sans difficulté, c'était un conseil avisé et compréhensible. Mais aussitôt passé ses examens de fin d'études, elle avait posé la partition sur le pupitre.

Quand plus aucune pression ne s'impose en termes de temps et de performances, cela devient une question de discipline, que l'on ne peut nourrir que par la passion. Elle se pénétra de la musique, pour autant que ce fût dans ses possibilités à l'époque. Qu'a-t-on à son actif après une formation au conservatoire ? De la virtuosité, de la

maîtrise de soi, un goût trop prononcé pour ce qui impressionne, pour les apparences. Pour ces variations, une nouvelle humilité s'impose, sauf qu'on ne pourra jamais les jouer par humilité. Une telle technique exige un sentiment de supériorité.

Qui dit technique dit dextérité, force musculaire, automatismes des gestes, agilité. En s'entraînant à ce genre d'affaire, on remplit ses heures facilement. On sent ses muscles, ce qui donne un sentiment de satisfaction. Le corps témoigne qu'on a fait bon usage de son temps. Ne lit-on pas, sur la page de titre des *Variations Goldberg*, "*Klavierübung\**"? C'est bien cela. La technique physique est à son apogée vers les examens de fin d'études. Jamais plus on ne sera en aussi grande forme.

C'est trompeur. La technique n'est pas seulement la maîtrise de ses muscles, mais aussi la maîtrise de ses réflexions. Il faut penser : entendre la conduite de la voix, prévoir le positionnement des mains et des doigts, anticiper le tempo, créer la dynamique et le phrasé. Une bonne partie de l'entraînement se déroule dans la tête. Cela nécessite encore plus de discipline que l'étude devant son clavier. Quand on est assis au piano, l'inertie du corps fait en sorte qu'on ne se lève pas, mais les pensées sont si légères, si brusquement changeantes qu'il est presque impossible de leur tenir la bride.

Elle avait été esclave du corps qui jouait lorsqu'elle avait étudié pour la première fois les *Variations*. Voilà pourquoi cela n'avait rien donné, du moins en dehors d'un exercice d'adresse. Elle travaillait sur l'édition de Peters et prenait les notes telles qu'on les lui présentait. Pendant sa formation, elle était parvenue à transformer en mouvement et

\* En allemand dans le texte : "Exercices pour clavier". (*Toutes les notes sont de la traductrice.*)

finalement en son les partitions les plus bizarres et compliquées, par conséquent les positions bizarres sur le clavier provenant du fait que Bach avait conçu ses variations pour un instrument doté de deux rangées de touches ne pouvaient pas vraiment lui poser de problèmes. Pourtant, des problèmes se posaient. Quelle main devait se placer en haut, la main qui s'occupait de la mélodie ou la main qui jouait la deuxième voix ? Quelle était au juste la mélodie, et quelle était l'ornementation ? Dans la polyphonie, toutes les voix se valent. Le positionnement des doigts indiqué dans la partition ne lui apportait rien, car il était proposé par un vieux claveciniste qui avait ses préjugés et ses idiosyncrasies. Pensait-elle. Elle se le représentait, le virtuose imaginaire du clavecin. Un gros ventre serré dans un gilet guindé entièrement boutonné, des cheveux longs dans la nuque rabattus sur son crâne chauve. Un regard réprobateur dans un visage charnu. Encore avait-elle de la chance que ses propres doigts puissent se glisser entre les touches noires, ce qui permettait à une de ses mains d'appuyer en haut d'une touche blanche, tandis que l'autre travaillait plus bas sur la même touche. Certains pianistes, pour exécuter les *Variations Goldberg*, retiraient le panneau droit derrière le clavier. On avait alors une vue directe sur le mécanisme en bois brut de l'instrument, on voyait les marteaux bondir, frapper les cordes, redescendre. L'œil enregistrant ces mouvements avec un infime retard, on regardait ainsi le passé ; ce que l'on voyait venait d'arriver.

Il lui fallut quelques mois pour terminer les variations. "Terminer" signifiait en l'occurrence qu'elle pouvait tout jouer en lisant la partition. Cette partition spécifique où elle avait elle-même inscrit le doigté et les positions des mains. Avec une autre édition, elle aurait aussitôt pataugé et frappé à côté,

perturbée et désorientée. Une faiblesse. Connaissait-elle vraiment les *Variations Goldberg*, ou connaissait-elle leur écho selon cette représentation des notes ? Lesquelles étaient les vraies, lesquelles étaient une copie, un moulage ? On pouvait se demander dans quelle mesure les variations s'étaient ancrées dans sa pensée, dans sa tête, dans son cortex cérébral. Au niveau de la moelle épinière, tout se passait comme sur des roulettes, un seul coup d'œil sur le papier déclenchait les mouvements bien rodés du bras, du poignet et des doigts. Mais parfois, elle ignorait quelle variation apparaîtrait quand elle tournerait la page et se laissait surprendre. Elle ne réfléchissait pas assez. Sans entendre la musique, elle était sans doute incapable de citer les variations dans le bon ordre. Le début certainement, la fin aussi, les cinq dernières environ. Entre les deux il y avait une bouillie, comme le prédit la psychologie de l'apprentissage. Était-ce dû à cette période de sa vie ? Les enfants étaient petits et prenants. A tout moment, elle devait pouvoir quitter brutalement son tabouret de piano pour aller leur chercher à boire, leur lire une histoire, répondre à une question. Les moments où ils dormaient suffisaient tout juste à étudier un passage difficile, mais elle n'avait jamais le temps de tout reprendre d'un coup, de faire concorder les rythmes, de découvrir des ensembles plus longs. Oui, fais donc porter la responsabilité aux enfants. C'est elle qui ne s'y était pas mise sérieusement, elle s'était laissé guider par les notes et s'y était perdue.

Elle ne savait pas non plus grand-chose de Bach, à l'époque, bien qu'elle ait joué de lui des morceaux extrêmement difficiles, et pas qu'un seul. Du Bach des premiers temps, du Bach de la fin, Köthen, Leipzig, première femme, deuxième femme ?

Aucune idée. L'exécution *non legato* des notes rapides de la variation 17, avec douceur mais régularité, voilà ce qui l'intéressait. Elle avait étudié la transcription de Brahms pour la main gauche de la célèbre chaconne pour violon quand, pendant un certain temps, sa main droite lui faisait mal, mais les ressemblances entre ce morceau et les *Variations Goldberg* ne l'avaient pas frappée. Elle s'était absorbée dans les sauts et les trémolos.

Tout arrive deux fois, avait-elle lu récemment, la première fois sous forme de tragédie et la seconde sous forme de farce. Elle lisait trop, tout compte fait. On attribuait ces propos à divers philosophes. La femme à la table, la femme au crayon, ne se préoccupait pas de qui l'avait dit ; ce qui lui importait était de savoir si c'était vrai. Elle avait l'occasion de prouver ces propos, en tout cas en partie. Rien ne l'empêchait à présent, trente ans plus tard, de réétudier les *Variations Goldberg*. Comme une farce.

Elle hésitait. Elle feuilleta lentement la petite partition. Des groupes de trois, se dit-elle, et chaque groupe se compose d'un morceau "libre", d'un morceau virtuose et d'un canon. Ces canons lui paraissaient le fil conducteur guidant l'interprète à travers toute l'œuvre. Une voix imite l'autre, littéralement, dans le premier canon. Cela provoque une certaine exaspération. Sous la rivalité des deux voix gronde une basse agitée. Elle feuilleta la partition d'un canon à l'autre. Les voix s'éloignent de plus en plus, la deuxième voix répond avec un intervalle de seconde, puis, dans le troisième canon, avec une tierce d'écart. Ensuite les voix prennent de plus en plus leurs distances. Dans certains canons, la réponse est donnée sous forme d'une

inversion, toute la mélodie est jouée sens dessus dessous. Plus loin, plus loin. Le canon à l'octave, les mêmes notes mais séparées par l'intervalle parfait. A la neuvième, pour la première fois sans basse, seules deux voix se contournent, leur point de départ affichant une différence poignante. Là où aurait dû se trouver le dernier canon, la trentième variation, elle tomba sur le curieux quodlibet, une composition à quatre voix tissée de divers fragments d'airs. Elle ferma la partition.

Elle voulait avoir une vue d'ensemble, cette fois. Une farce est plus difficile qu'une tragédie, disent les comédiens, qui sont bien placés pour le savoir. Elle devait se préparer convenablement si elle voulait se remettre à étudier cette œuvre. On ne se prépare pas à une tragédie, elle vous tombe dessus. N'avait-elle pas été heureuse la première fois où elle avait étudié la partition ? Quelle tragédie se cachait dans le tableau d'une jeune mère avec deux enfants en bas âge ? Peut-être que la tragédie résidait dans la violence de l'expérience. Le sentiment de cette maternité minutieuse l'avait entièrement absorbée. Elle s'y était dissoute, non, sa maternité s'était dissoute en elle, il n'y avait plus rien d'autre à côté, cela l'avait remplie jusqu'au bout des doigts avec lesquels elle jouait les variations à ses enfants. La tragédie ne laissait pas de place à la réflexion et interdisait la distance nécessaire à une vue d'ensemble. La tragédie est une vague qui vous emporte, un flux de lave, une tornade. Pour la farce, on prend place dans la cabine d'observation. On regarde, on compare, on s'assure de l'opportunité du moment. Voilà comme il fallait que cela se passe cette fois-ci.

Une étude comparative des textes. Avec cette absurde édition de Peters, elle n'y arriverait pas. Ce glissement agaçant des mains l'une sur l'autre simplement pour satisfaire aux exigences de la configuration des notes, elle n'en avait plus envie. Il devait être possible de permuter les voix, en jouant d'une main ce qui était noté pour l'autre. Cela devint le premier objectif : chercher une partition permettant de jouer avec une relative facilité. Pas de concessions, elle n'était pas là pour imiter un clavecin. On peut toujours jouer du Bach, il est universel et passe aussi bien sur une guitare que sur un accordéon ou un piano à queue.

Dans le magasin de musique, on ne comprenait pas de quoi elle parlait. Le vendeur fit surgir de derrière le comptoir une pile de versions des *Variations Goldberg* – un *Urtext* de Henle, la publication de Peters, l'édition Schirmer de Kirkpatrick. Elle emporta cette dernière chez elle, bien que Kirkpatrick fût claveciniste. Il était certainement mort. Elle se souvenait de son enregistrement des *Variations Goldberg* sur deux 33-tours. Années soixante. Le livre épais comportait pour moitié du texte, un texte indigné et réprobateur. Pourquoi, s'écriait le vieux maître du clavecin au désespoir, pourquoi personne ne savait-il qu'on commence TOUJOURS une appoggiature par la seconde augmentée ? On le lisait dans tous les textes faisant autorité, il le disait lui-même depuis des années, et pourtant les gens continuaient de s'obstiner dans leurs erreurs. A propos de l'instrument, il avait aussi de sérieux avertissements à formuler. Le pianiste – un terme qui dans ce contexte semblait obscène –, le pianiste devait se rendre compte qu'il jouait une TRANSPOSITION. Il fallait laisser de côté les possibilités d'expression pianistiques, elles n'étaient pas adaptées et faisaient preuve d'un

manque de goût. Elle en venait presque à avoir honte de son piano à queue, lourd, bruyant et ordinaire.

Sur le positionnement des doigts, Kirkpatrick avait aussi un avis, le pouce pouvait le cas échéant être placé sur les touches noires, Dieu merci, mais il ne donnait hélas aucun exemple dans la pratique. Son édition n'indiquait aucun doigté. Pas un seul. L'interprète devait en décider lui-même, écrivait-il, car "il n'y a pas de meilleur remède contre la paresse que le TRAVAIL".

Un achat purement masochiste, par conséquent. Si ce livre était tout de même dans son sac, c'était qu'il contenait, imprimées fin dans une encre grise, des versions alternatives de certaines variations rapides. Dans ces alternatives, le positionnement des mains était modifié, exactement comme elle le souhaitait. Il était indiqué au-dessus des portées d'origine, de sorte qu'on pouvait suivre facilement la conduite de voix originale. Kirkpatrick l'avait fait, pour sa part, afin qu'il soit possible de jouer tel ou tel passage en déchiffrant la partition pour la première fois. Comme si quelqu'un pouvait jouer ces variations à première vue ! C'était une aubaine, cela tombait très bien. Copier, découper, jeter les portées initiales et coller les alternatives sur une feuille blanche. Concevoir le positionnement des doigts. Du travail.

Pour la femme à la table, l'étude du piano était plus un anesthésiant qu'autre chose. Elle devait se contraindre à garder une vue d'ensemble. Si tout ne se passe pas trop mal, se dit-elle, je dois pouvoir étudier les variations par petits groupes, pour la vue d'ensemble. Dix groupes de trois, cinq de six, trois de dix, deux de quinze. Et puis... le tout.