Pierre FLEURY, *Nerval et Schumann, la folie en partage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Intempestives », 2018, 162 p.

Voici un beau livre.

L'auteur, Pierre Fleury, s'y laisse solliciter par le mystère d'une coïncidence entre un poète et un musicien qui ne se sont jamais connus directement, mais dont les œuvres entretiennent de si réelles affinités, qu'elles incitent le lecteur-auditeur à inventer, en même temps qu'une qualité nouvelle d'écoute, une pensée nouvelle de l'art (et de la folie) qui puisse rendre compte de telles correspondances.

Nerval et Schumann auraient vu, dans cette coïncidence, une manifestation de la communication des âmes ou une preuve de la métempsychose en laquelle ils croyaient ; un historien ou un sociologue parleraient de l'influence d'un contexte spatio-temporel identique ; la psychiatrie soulignerait la prégnance de déterminations métapsychologiques sous-tendues par une même structure inconsciente ; Pierre Fleury, quant à lui, mise sur la vertu d'une démarche comparatiste qui tend, au-delà des seules comparaisons positives, à faire apparaître, *en horizon*, le point de convergence de deux lignes de vie (et d'art) absolument parallèles, qui ne se recoupent donc pas, mais qui ont en effet *la folie en partage*.

Sans doute Pierre Fleury ne manque-t-il pas de relever, dans un premier chapitre, les points de rencontres objectifs où ces deux *vies parallèles* se font en effet signe. Il ne manque pas non plus de contextualiser la folie qui s'empare, à la même époque, de Schumann et de Nerval : leur « cas » est exemplairement un cas de folie « romantique », non seulement en ceci que que leur folie s'ancre dans le « mal du siècle » de toute une génération, mais surtout en ceci que le romantisme, en ses valeurs principales, est le premier courant de pensée et d'art qui, après le long silence classique, redonne voix à la folie, reconnue en son humanité radicale en même temps que dévoilée dans sa force *poétique* fantastique.

Cependant, au-delà de la compréhension historique, il s'agit de rapporter les œuvres à des schèmes phénoménologiques plus profonds, qui disent, dans l'écriture poétique ou musicale, un autre rapport à soi-même et au monde, délié de la perception ordinaire et du sens commun.

Le *Je*, en s'énonçant poétiquement ou musicalement, vient au-devant de la scène sous les traits d'un « autre », étrange et familier. Plus qu'un rappel du motif culturel du *Doppelgänger*, cet « autre », qui surgit au sein même de l'énonciation, confère à l'écriture, poétique ou musicale, quelque chose de *l'instabilité* de l'humeur bipolaire. Et comme ce premier dédoublement ne se soutient lui-même que d'en entraîner d'autres à l'infini, la *fantaisie*, chez Nerval comme chez Schumann, enfante des formes elles-mêmes *carnavalesques* ou *chimériques*, qui procèdent par combinatoire d'éléments hétéroclites, par rapiéçage citationnel et autocitationel, selon un art de l'oxymore ou de la dissonance.

Ces formes, en outre, ont quelque chose d'*emporté*, comme si la folie se manifestait dans l'œuvre sous l'aspect d'un « débit » inédit, comme *endiablé*, allant en s'accélérant jusqu'à excéder tout repère. Ce phénomène est saisissant chez Schuman : sur la partition de la *Sonate en sol mineur*, op. 22, on lit l'indication *so schnell wie möglich* (« le plus vite possible »), puis, un peu plus loin, *noch schneller* (« encore plus vite »), comme si la vitesse pouvait passer toute mesure, et comme si l'interprète devait alors jouer aux limites de lui-même, dans un déséquilibre physiquement éprouvé, qui serait comme une mise en scène tangible de la folie en concert. Cette vitesse – qui est tout autre chose que de la virtuosité – a pour point de mire un point de fuite, comme un *au-delà de la musique* : telle cette « voix intérieure » (*Innere Stimme*), que Schumann note sur la partition de l'*Humoresque*, op. 20, sans qu'elle ne puisse ni ne doive être jouée : l'interprète est invité à la dire *intérieurement*, en la percevant cependant *hors de lui*, comme une *hallucination* auditive. L'écriture de Nerval est elle aussi sujette à ces accélérations fulgurantes, qui seraient dans la forme l'équivalent de ces impressions de chute éprouvées dans le rêve : on peut penser au surgissement lyrique des *Mémorables*, qui, dans un récit jusque-là réflexif, produit un effet de syncope, et précipite soudain le tempo, comme la *strette* de quelque fugue devenue folle.

Schumann et Nerval ont en commun, en outre, une manière semblable d'occuper la *gamme* de leur instrument respectif : chez Schumann, la main sur le clavier se recroqueville d'abord dans un espace médian relativement peu étendu, puis elle se laisse tomber dans le grave, ou aspirer dans l'aigu ; chez Nerval, le registre de la langue est lui-même « moyen », mais il peut être brusquement traversé de « soupirs », dans le bas, ou de « cris », dans le haut, – comme si le « moyen », où se tiennent le musicien et le poète, était plutôt un lieu d'incroyables vibrations, concentrées parfois jusqu'à l'inaudible ou l'illisible.

Musique et poésie configurent de la sorte un espace-temps qui n'est plus celui de nos habitudes ordinaires. En quel lieu (espace et temps) se tient le thème d'une variation (*Les Chants de l'aube*, op. 133, de Schumann), dès lors qu'en s'exposant pour la première fois, le thème est comme déjà reconnu, et dès lors qu'en revenant, il s'apparaît aussitôt « autre » ? De quel lieu surgit la voix des *Chimères*, sinon d'une sorte de brèche ouverte dans l'espace-temps, d'où elle viendrait résonner énigmatiquement dans l'air des vivants ?

Aucun des déictiques – *je*, *ici*, *maintenant* – par lesquels la réalité est rapportée à son cours ordinaire n'a plus de prises sur *cela* que l'œuvre donne pourtant si concrètement à éprouver. Cette dissolution des déictiques participe de l'expérience de la nuit ; et l'expérience de la nuit, transposée dans l'écriture musicale ou poétique, est l'expérience d'une *obscurité* nouvelle du langage, par quoi l'œuvre, devenue énigmatique à elle-même, vaut comme une sorte de *déictique absolu*, désignant *rien* qui se puisse indiquer. Ce geste de désignation aveugle, tourné éperdument vers l'obscur, Pierre Fleury le voit poindre en chacun de ces silences par lesquels la musique de Schumann semble donner une forme tangible à l'expérience de la mort, réellement éprouvée. Ces silences, Nerval les a lui-même notés, – quand par exemple il revit, à la première personne, l'agonie du Christ aux oliviers (« Hélas ! et, si je meurs, c'est que tout va mourir ! »), ou quand il scande le premier vers d'*El Desdichado* de tirets – « Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé » – qui semblent donner forme à quelque alexandrin de quatorze syllabes (dont deux syllabes-fantômes que l'on ne prononcerait pas), et qui apparaissent, moins comme des signes de ponctuation, que comme la trace encore vive d'une perte, quelque dessin au sème vague, une icône muette.

L'œuvre folle procède ainsi de la désagrégation du rapport au réel habituel ; mais elle est aussi marquée – aux frontières des zones d'ombre de la maladie – d'une faculté bouleversante à s'*étonner* de ce que la folie donne ainsi à vivre. Ce coefficient d'étonnement n'est pas exactement une manière de distanciation, ni même une manière d'ironie romantique plus aiguë et plus fine : en lui se mêlent lucidité et naïveté, mélancolie et tendresse infinie, avec une parfaite *liberté*.

Pierre Fleury a entrepris de *traduire* Nerval par Schumann et Schumann par Nerval, chacun étant tour à tour la raison ou la folie de l'autre. La notion de *traduction* est suggestive en ce que la position du traducteur est précisément la position du fou, cet incessant traducteur de lui-même, qui fait en l'autre l'épreuve de sa propre étrangeté. Une image reproduite à la fin du livre indique sur quel *fil* se tient l'art des fous ; elle est empruntée à la dernière séquence du film de Charlie Chaplin, *The Pilgrim* (*Le Pèlerin*) : on y voit Charlot avançant en sautillant de part et d'autre d'une frontière, ouvrant ici une brèche et là la refermant, éternel *exilé des deux bords*.

Jean-Nicolas ILLOUZ