

Présence du toucher dans *André del Sarto* de Musset et *Le Mystérieux Correspondant* de Proust

Françoise Paulet Dubois¹

Recibido: 04/05/2020 / Aceptado: 09/09/2020

Résumé. Sens de proximité, le toucher est primordial pour la communication émotionnelle et intellectuelle. Est-il possible de le faire entrer dans la littérature ? À partir de l'examen lexicosemântique des expressions tactiles dans deux œuvres du XIX^e siècle, une pièce de théâtre de Musset et une nouvelle de Proust, on verra que les deux jeunes auteurs donnent au toucher leurs lettres de noblesse.

Mots clés : mots du toucher ; *André del Sarto* ; Musset ; *Le Mystérieux Correspondant* ; Proust.

[es] Presencia del tacto en *André del Sarto* de Musset y *Le Mystérieux Correspondant* de Proust

Resumen. En tanto que sentido de proximidad, el tacto es primordial para la comunicación emocional e intelectual. ¿Es posible hacerlo entrar en la literatura? A partir del examen léxico-semántico de las expresiones del tacto en dos obras del siglo XIX, un drama de Musset y un relato de Proust, veremos que los dos jóvenes autores otorgan a este sentido todo el reconocimiento debido.

Palabras clave : palabras del tacto ; *André del Sarto* ; Musset ; *Le Mystérieux Correspondant* ; Proust.

[en] The Presence of Touch in Musset's *André del Sarto* and Proust's *Le Mystérieux Correspondant*

Abstract. Touch, as a sense of proximity, is very important in emotional and intellectual communication. Is it possible to insert it in literature? By analysing lexical-semantic networks of terms related to the sense of touch in two nineteenth-century literary works—a play by Musset and a tale by Proust—this paper aims to explain the preeminent narrative role that these two young authors accord the sense of touch.

Keywords: words about touch ; *André del Sarto* ; Musset ; *Le Mystérieux Correspondant* ; Proust.

Cómo citar: Paulet Dubois, F. (2020). « Présence du toucher dans *André del Sarto* de Musset et *Le Mystérieux Correspondant* de Proust ». *Thélème. Revista Complutense de Madrid*. Vol. 35, Núm. 2 : 239-249

Dans sa traduction du *De Rerum Natura* de Lucrèce, Olivier Sers rend les mots *Tactus* [...] /*corporis est sensus* (2012 : 126-128)² par la formule « le toucher [...] / Est le sens roi du corps ». Peut-être s'inspire-t-il de Delille dans *L'Imagination* : « Le toucher, j'en atteste Lucrèce, / Le toucher, roi des sens... ». Voici la note d'Esménard (Delille, 2017 : 46-47) à propos de ces vers du poète auvergnat : « le tact [...] est le plus sûr de tous les sens. C'est lui qui rectifie tous les autres, dont les effets ne seraient souvent que des illusions, s'il ne venait à leur secours ». Le tableau du peintre italien Caravage, *L'Incrédulité de saint Thomas*, montre bien ce pouvoir de « rectification » : les doutes que n'ont dissipés ni la parole du Christ ni la vue de la plaie s'effondrent quand Thomas touche du doigt la blessure du crucifié. Se livrant à une sorte d'« anatomie métaphysique » de l'homme, Diderot (2012 : 23) écrira que « de tous les sens, l'œil [est] le plus superficiel, l'oreille le plus orgueilleux, l'odorat le plus voluptueux, le goût le plus

¹ Universidad de Almería
pauletfranc@yahoo.fr

² Chant II, vers 434-435.

superstitieux et le plus inconstant, le toucher le plus profond et le plus philosophe ». C'est donc le sens du savoir palpable. Qui ne connaît l'extraordinaire histoire d'Helen Keller, emmurée par la maladie dans le silence et dans la nuit, qu'à partir de 1887 son institutrice Anne Sullivan sortit de son isolement grâce à la communication, indissociable de la mémoire, par le toucher ? Dans le chapitre du *Théâtre et son double* qu'il consacre à la cruauté, Antonin Artaud (1964 : 153) va jusqu'à dire : « Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits ». Plus près de nous, la philosophe et sociologue Corinna Coulmas (2012 : 7) assure : « premier sens selon Aristote et la biologie moderne³, sens de la vulnérabilité humaine et de la créativité immédiate, le seul à impliquer directement la douleur et le plaisir, le toucher nous parle de notre pesanteur et de notre intimité ». Contrairement aux sens de la distance que sont la vue et l'ouïe, le toucher est, avec le goût et l'odorat, un sens de proximité. Parfois décrié pour son excès de matérialité⁴, il fait cependant l'objet de nombreuses études, et des spécialistes des disciplines les plus variées, comme la médecine, la psychologie, la psychanalyse, l'anthropologie ou la théologie, s'y sont penchés. C'est ainsi qu'est apparue l'haptonomie. Cette méthode de communication corporelle créée par Veldman est basée sur l'extériorisation tactile de l'affectivité, par exemple avec le fœtus à travers la paroi du ventre maternel ou grâce au contact peau à peau avec le nouveau-né, en particulier s'il est prématuré; ces gestes procureraient des bénéfices sur les plans physique et psychologique. En 2017, le psychologue allemand Martin Grunwald, qui crée le terme *Homo Hapticus* et soutient qu'il est impossible de vivre sans le sens du toucher, fonde et ensuite dirige à Leipzig le Haptik-Forschungslabor. Dans le domaine des technologies de la réalité augmentée, un groupe d'ingénieurs de Silicon Valley conçoit le projet *Emerge*, qui ajouterait aux appels vidéo une facette sensorielle : un dispositif permettrait aux interlocuteurs de se toucher malgré la distance⁵. Tous ces exemples, divers dans le temps et dans l'espace, mettent en évidence la primauté de ce sens.

Il existe actuellement de nombreux ouvrages concernant le toucher dans la littérature : « Penser les cinq sens au Moyen Âge. Poétique, esthétique, éthique », de Bouchet et Klinger-Dollé en 2015 ou, en 2014 « Approches croisées des disciplines (art, science, littérature, philosophie) : la question du toucher des Lumières » de Gaillard⁶. Une journée d'études sur les « Sens interdits : le goût, le toucher et l'odorat dans la littérature française des XV^e et XVI^e siècles » est prévue à l'université du Littoral Côte d'Opale pour janvier 2021. Le toucher semble être à l'ordre du jour, mais dans des études pour la plupart interdisciplinaires, et où plusieurs sens sont impliqués. Sans nier l'excellence et l'énorme intérêt de ces analyses, je voudrais pour ma part circonscrire celle-ci au toucher, et dans deux textes français en prose du XIX^e siècle. Pour Meitinger, la littérature semble avoir traditionnellement « traité en parent pauvre » le toucher, non pas par manque de ressources lexicales, mais parce qu'il « implique un type de situation [...] qui consiste à centrer l'attention sur la mise en contact d'un corps avec un corps (fût-ce d'un corps avec lui-même), [...] avec un objet, [...] avec des éléments palpables », et selon lui, c'est au XIX^e siècle, grâce au romantisme et au réalisme, qu'on assistera à « un nouveau rapport esthétique à la chair » (2007 : 1).

D'autre part on pourrait, à l'instar de Rastier (2009) et Arrivé (1973) – et j'ouvre ici de nouvelles perspectives de travail – relever les isotopies des membres du corps impliqués dans le toucher, ou celles des objets et des gestes relatifs à ce sens, afin d'établir les réseaux sémiologiques mettant en relief la cohésion sémantique des œuvres choisies. Toutefois, en tant que philologue et non comme sémioticienne, et en m'efforçant de découvrir dans ces écrits, comme dit Montaigne, « des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues » (1967 : 65), ce que je tenterai ici est une approche lexico-sémantique des formules tactiles, plus descriptive qu'interprétative, et destinée à montrer leur diversité et leurs multiples valeurs.

Forte de l'importance vitale, voire de la supériorité du toucher, je m'attacherai donc à examiner sous l'angle des expressions tactiles deux œuvres du XIX^e siècle : la pièce de théâtre *André del Sarto*, de Musset, publiée le 1^{er} avril 1833⁷ dans la *Revue des Deux Mondes*, et la nouvelle de Proust *Le Mystérieux Correspondant*, composée en 1893⁸. Ce choix subjectif repose sur une particularité biographique : leurs auteurs avaient tous deux 22 ans quand ils les rédigèrent!

Ils avaient tous deux 22 ans, mais les histoires narrées, les époques et circonstances où ils évoluent, leurs styles, sont complètement différents. Qu'en est-il des expressions du toucher (on en trouve dans 72 des 84 pages de la pièce et 13 des 14 pages de la nouvelle) qui émaillent leurs textes? Rencontrerons-nous des personnages dont la peau « est d'une somptueuse douceur », comme celle de *L'amant* de Duras (1984 : 49), ou bien hypersensible au point de ne supporter que le contact de certains vêtements, comme celle du Roderick Usher de Poe ? Comment ces écrivains ont-ils surmonté la difficulté de faire entrer « la peau » dans leurs textes ?

³ En effet, il est « le premier à se développer, vers la huitième semaine de la vie fœtale » (Ghedighian-Courier, 2006 : 17).

⁴ « One of the ideological barriers to writing about touch in culture is the customary Western emphasis on the brute physicality of touch » (Classen, 2005: 5).

⁵ Cette innovation est particulièrement attrayante en période de confinement et donc de privation de contacts, comme celle due à la pandémie de coronavirus.

⁶ Voir les références complètes dans la bibliographie.

⁷ Né en décembre 1810, Musset n'a pas encore 23 ans à ce moment-là, trois ans après la fameuse bataille d'*Hernani*. L'auteur remaniera son texte plusieurs fois, mais c'est l'édition de 1833, présentée par Abirached, que j'ai choisi d'utiliser.

⁸ Dans sa présentation, Fraisse fait allusion à la rédaction par Proust et plusieurs amis, « vers la même période, durant l'été 1893, [...] d'un roman épistolaire » (2019 : 41) ayant un sujet semblable. Proust, né en juillet 1871, eut donc 22 ans cet été-là. Pour les citations extraites de ce livre, je ne signalerai entre parenthèses que la page de l'édition utilisée pour cette étude : Marcel Proust, *Le Mystérieux Correspondant* et autres nouvelles inédites suivi de *Aux sources de la Recherche du Temps perdu*, Éditions de Fallois, 2019, Paris. Présentation : Luc Fraisse.

Rappelons que Musset, après le fiasco de la représentation de sa *Nuit vénitienne*, décida d'écrire « pour les lecteurs qui sauraient, entre les quatre murs de leur chambre, prendre plaisir à un théâtre mental », comme dit Abirached (8)⁹. « La première production [de ce] théâtre en liberté » (347), est *André del Sarto*, pour laquelle le dramaturge s'inspira de la biographie du peintre florentin de la Haute Renaissance Andrea Vannucchi dit del Sarto accompagnant les reproductions de ses tableaux dans le livre *La Galerie du musée Napoléon* de Filhol. Musset y greffe la présence d'un disciple d'André, Cordiani¹⁰.

Ce drame en prose en trois actes, dont les vecteurs sont la trahison avec Cordiani de Lucrece, l'épouse adorée¹¹ de del Sarto, et la malhonnêteté de celui-ci envers François I^{er}, offre plusieurs sortes de références tactiles.

Les premières à apparaître correspondent à des indications scéniques et abondent non seulement dans les didascalies mais aussi dans le corps du texte ; elles apportent des détails concernant les costumes ou le décor, ou bien sont associées à des gestes des personnages. Les objets touchés sont des vêtements¹² (entre autres un surprenant « manteau »¹³), des meubles, des ustensiles divers¹⁴ ou encore une « fenêtre », sur laquelle Cordiani désire « poser [s]on front » (65) pour contempler Lucrece une dernière fois avant de la quitter. Mais, objet de transparence et en même temps de froide séparation, elle est aussi l'endroit de faux adieux, puisque Cordiani reviendra chez sa maîtresse. La prolifération des mouvements représentés, qu'ils impliquent un contact de personne à personne, de personne à objet¹⁵ ou entre une personne et un cheval¹⁶, prouve que ce « théâtre dans un fauteuil » était bel et bien du théâtre, c'est-à-dire, comme en témoigne l'étymologie du mot, une création artistique destinée à être vue. Musset rend chaque action des corps tangible dans l'espace scénique. Descottes (1970 : 689) déclare à ce sujet : « conçue pour n'être pas destinée à la représentation, elle [l'œuvre dramatique de Musset] révèle, à la représentation même, d'exceptionnelles qualités scéniques. [...] délivré des exigences de directeurs et d'acteurs, [...], il retrouvait une pleine indépendance vis-à-vis des nécessités matérielles de la scène ». D'après Novák également, Musset considérait

le langage de la fiction théâtrale [...] comme le langage verbal faisant partie d'un spectacle envisagé dans sa totalité [...] avec tout ce qui est capable d'affecter directement les sens du spectateur, les décors, les gestes expressifs, les jeux de physionomie transposant ou accompagnant les paroles du texte (1973 : 500).

Les dialogues sont primordiaux mais ces multiples informations tactiles, qui semblent secondaires, apportent au tableau dynamisme et pittoresque et viennent étayer l'imagination du spectateur potentiel.

La pièce est parcourue de manifestations sensorielles qui vont de pair avec des notions abstraites auxquelles elles donnent une force remarquable. En partant des personnages concernés, j'examinerai ces formules d'après les thèmes qu'elles incarnent, et qui souvent s'entrecroisent: l'amour, l'amitié, l'art et les différentes facettes de la trahison et de la douleur.

Le sentiment qui brille d'un bout à l'autre de la pièce est l'amour, et Musset, le jeune chantre de l'amour fou, ne lésinera pas sur les notations tactiles pour peindre un Cordiani fou d'amour. Celui-ci exulte de se savoir aimé et, tout en admettant sa culpabilité, il revendique l'accomplissement physique de ses sentiments pour Lucrece en répétant la formule de possession charnelle: « elle est à moi¹⁷ » (29), « de quel droit ne serait-elle pas à moi ? » (30). Ce ne sont qu'effleurements et étreintes : « je crois sentir derrière moi son fantôme charmant s'incliner sur mon épaule [...] j'ai un nom sur les lèvres, [...] cet être, le serrer dans ses bras » (29). Cordiani n'est pas sans rappeler l'Henri des *Caresse*s de Maupassant. Curieusement, dans la lettre où il répond à la sage Geneviève pour l'illustrer sur les délices de l'amour sensuel, le héros de Maupassant cite Musset pour convaincre son amie : « Avez-vous oublié les vers de Musset ? » (1998 : 1), et il utilise la poésie de notre auteur pour opposer la brutalité des « accouplements d'aventure » à l'infini bonheur de caresser l'être aimé. Mais Lucretia del Fede n'est point Geneviève, et elle se donne à son amant. Dans une très belle image à la fois visuelle et tactile décrivant le mouvement des rideaux, Musset unit Cordiani et Lucrece en une seule phrase, prononcée par Damien : « les rideaux qui se sont refermés sur toi sont encore

⁹ Pour les citations extraites de ce livre, je n'indiquerai entre parenthèses que la page de l'édition utilisée pour cet essai : Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *André del Sarto*, Gallimard, 1978, Paris. Présentation : Robert Abirached. Je transcrirai les didascalies en italique.

¹⁰ Une brève exploration de la Toile nous informe de l'existence à Florence, à la charnière des XV^e et XVI^e siècles, de l'architecte et sculpteur Antonio Cordiani, appelé da Sangallo le Jeune, et neveu des architectes Guiliano da Sangallo et Antonio da Sangallo le Vieux.

¹¹ Martin (Musset, 1963 : 15) affirme : « si l'on ignorait la date de composition d'*André del Sarto*, on pourrait croire la pièce influencée par la liaison avec George Sand ».

¹² « Manteau », « parures », « robe », « robe de chambre », « vêtements de nuit ».

¹³ Signalons cet emploi inattendu du manteau dans une image tactile que Lionel, un élève de del Sarto, crée à propos du peintre Pontorno : « j'y ai vu [...] un homme incertain [...] capable de se retenir, pour s'en tirer, au manteau gothique d'Albert Dürer » (32). Ce langage figuré renvoie à un goût réel à l'époque de Musset puisque, comme dit Flutre, « le romantisme eut surtout pour effet [...] d'amener la résurrection de l'architecture française du Moyen Âge, de l'art dit 'gothique' » (1926 : 59). L'auteur y revient quand André, conscient de son infortune, se répand en lamentations : « que ferai-je de ces mains-là ? [...] Je la tenais embrassée durant les longues nuits d'été, sur mon balcon gothique » (97).

¹⁴ Depuis la « bague » et le « billet » jusqu'aux « statues » en passant par les « chefs-d'œuvre », « le flambeau » ou la « lampe », la « grille », le « mur », la « palette » et le « paquet ».

¹⁵ « Abandonner », « aborder », « approcher », « appuyer », « s'asseoir », « conduire », « cueillir », « se détacher », « s'échapper », « entrouvrir », « écraser », « frapper » (à la porte), « glisser », « se jeter », « mener » ainsi qu'« amener », « se mettre » et « remettre », « parcourir du haut en bas », « porter » ainsi que ses composés « apporter », « emporter » et « transporter », « pousser », « prendre », « presser », « rassembler », « retomber », « soulever », « tenir » et « se retenir », « tirer » et « attirer », « laisser tomber », « trouver » ou « user ».

¹⁶ « Accourir à toute bride », « arranger » ou « remettre les brides », « descendre », « lancer le cheval au galop », « monter » et « remonter à cheval », « seller ».

¹⁷ Abirached signale que des expressions de ce genre ont été supprimées postérieurement, ce qui prouve « les édulcorations subies par le texte dans la version scénique » (Musset, 1978 : 351).

agités autour d'elle » (26-27) ; grâce au couplage des séquences verbe-préposition-complément, le substantif unique entrelace les deux pronoms personnels.

La satisfaction amoureuse du jeune artiste lui fait rechercher le contact de la nature ; c'est pourquoi de sa bouche sortent des formules tactiles d'un grand réalisme : « Je me suis jeté dans les herbes humides ; j'ai frappé les statues et les arbres, et j'ai couvert de baisers terribles les gazons qu'elle avait foulés » (26). Ce contact sensuel avec l'herbe donne raison à Corbin quand il écrit : « la célébration de l'herbe monte avec l'ascension de l'âme sensible, comme cela est perceptible dans les œuvres [...] des romantiques » (2018 : 79). Il ajoute que, « quand un poète évoque une émotion, il y a de fortes chances pour qu'il l'ait éprouvée. Il en va ainsi des émotions suscitées par l'herbe » (2018 : 81). Les verbes « se jeter », « frapper », comme dans l'interrogation « Est-ce d'une orgie que je sors, pour que l'air du matin me frappe au visage ? » (30), « couvrir de baisers », sont d'autre part les marques d'une véritable frénésie amoureuse, et les éléments naturels, substitués du corps aimé, invitent Cordiani à la jubilation. Dans son essai intitulé *The Book of Touch*, Constance Classen fait référence au géographe Yi-Fu Tuan, qui a étudié le plaisir en tant qu'expérience corporelle : tenant compte de notre « physical interaction with the world », il remarque que le plaisir « has a particularly close association with the sense of touch » (2005 : 69). Celui de Cordiani est d'autant plus intense qu'en dépit « des femmes [...] possédées » (28), il n'avait jamais connu l'amour ; en effet, déclare un homme qui n'a vécu que pour l'art, « j'ai posé sur le seuil de mon cœur le fouet dont Jésus-Christ flagella les vendeurs du temple » (28-29). C'est la beauté de Lucrèce qui a déchaîné ses sentiments ; dans une belle envolée lyrique, il révèle : « J'ai taillé dans le marbre le plus pur l'image adorée de ma maîtresse » (31). Toutefois cette passion ne se déroule pas sans larmes, métaphoriques ou réelles : « assis à ma table je laisse couler comme de douces larmes les vers insensés qui lui parlent de mon amour », dit Cordiani (29), qui « regarde une longue larme tomber en silence sur [les] bras nus [de Lucrèce] » (30). Il sait que le bonheur est chose fragile : « Il n'y a d'heureux que les enfants qui cueillent un fruit et le portent à leurs lèvres [...] il est à portée de leurs mains » (30), mais ni le remords ni le sens du devoir, avec « tous ces mots sacrés qui [...] errent vainement sur les lèvres des hommes » (31) ne résistent au déferlement de l'amour. De nombreuses expressions du toucher sont donc au service de ses sentiments, dans leurs nuances les plus variées.

Quand André entre en scène, c'est tout d'abord de peinture qu'il est question. Au milieu d'une discussion avec son élève Césario, del Sarto utilise le symbole de mains soutenant un flambeau pour évoquer le respect de la tradition face au désir de renouvellement : « Que de jeunes mains [...] reçoivent avec respect le flambeau sacré des mains tremblantes des vieillards » (34). Apprenant que Cordiani, son « plus fidèle compagnon » (36), est malade, le peintre manifeste sa préoccupation et, avec une éloquence tactile également, sa profonde amitié : « Que de fois, assis derrière lui, [...], j'ai étendu les bras, prêt à le serrer sur mon cœur, à baiser ce front » (36). Une grande affection unissait aussi del Sarto et son vieux concierge Grémio, que Cordiani vient d'assassiner. Pour évoquer ce pauvre homme, Musset fait de nouveau appel au toucher : Lionel, un élève d'André, se souvient que Grémio avait servi del Sarto depuis sa plus tendre enfance, et qu'il l'avait vu « le bercer sur ses genoux » (54). Ceci explique l'indignation de Lionel devant l'apparente impassibilité de son maître.

Si l'argent n'a pas d'odeur, il est perceptible au toucher et son rôle est considérable. Quand Damien apprend que Grémio a vu Cordiani sortir de la chambre de Lucrèce, il veut acheter son silence en lui donnant une bourse. Perplexe, le vieil homme prend les pièces, qu'il « compte dans sa main » (37). Parallèlement, André a « des monceaux d'or entre [les] mains » (38) car François Ier, qui l'avait accueilli princièrement, l'a chargé d'acquérir une centaine de chefs-d'œuvre destinés à embellir un palais. Hélas, pour combler sa femme de bijoux et de plaisirs, le peintre a dilapidé la fortune reçue. Lui qui eût été incapable de « briser¹⁸ un coffre-fort », il a bel et bien volé le mécène ! Il avait l'argent « entre [les] mains » et il lui avait suffi d'« y puiser » (38). Se sachant coupable, del Sarto propose une modeste solution : il offre à Montjoie, l'envoyé du roi de France, deux de ses tableaux. En lui donnant *La Charité*¹⁹, il s'adresse aux personnages de sa propre œuvre, décrits au moyen d'indices tactiles d'une grande minutie : « te voilà, entourée de tes chers enfants qui pressent ta mamelle. Celui-là vient de glisser à terre, et regarde sa belle nourrice en cueillant quelques fleurs des champs » (94).

Lors de sa rencontre avec Cordiani, André exprime en formules haptiques l'ardeur de son amour pour Lucrèce : « Pour elle, j'aurais lutté contre une armée ; j'aurais bêché la terre et traîné la charrue pour ajouter une perle à ses cheveux » (57). La faute de sa femme fera de lui un fantôme, car l'André d'aujourd'hui est mort. Mais plutôt que de se venger, il préfère effacer le souvenir de la trahison ; il tentera de reconquérir sa femme à force de patience et d'amour, ce qu'il appelle « Rebâtir [s]a cabane de chaume sur [s]on champ dévasté » (59). La tonalité âpre des allitérations en [K], [S] et [CH] qui ponctuent ces dernières expressions est en consonance avec la profondeur de la blessure d'André, qui affronte une difficile tentative de reconstruction sentimentale. Lucrèce, pour sa part, est consciente de la trahison envers son fidèle époux ; pleurant la perte de son innocence, elle prie sa suivante Spinette de lui apporter un peu d'eau : « que je m'essuie les yeux » (47). Toutefois son remords n'est pas long. En voyant Cordiani blessé, elle « se jette sur le banc » où il est couché, et s'écrie indignée : « qui t'a abandonné sur cette pierre ? » (83). Reprochant au domestique Paolo de ne pas l'avoir emporté chez sa mère, défiant l'opinion publique, Lucrèce le « fait porter chez

¹⁸ « Briser » est un verbe fort, que Musset affectionne, puisqu'il l'utilise à plusieurs occasions, au sens figuré comme quand Damien reproche son geste à Cordiani : « et tu brises comme une paille un lien de vingt-cinq années » (26), ou pour symboliser la fin de l'espérance : « le jour où sa voix [de l'espérance] expire, le soldat [...] brise son épée » (70), ou bien au sens propre, lorsqu'André brise « en le prenant » (67) l'anneau de Lucrèce qu'il a surpris à mentir.

¹⁹ Musset avait été bouleversé, dit-on, en contemplant l'illustration de *La Charité (Carità)* dans *La Galerie du Musée Napoléon*, publiée par le graveur Filhol. L'historienne du théâtre Anne Ubersfeld prétend que ce recueil de planches « était le livre de chevet du jeune Musset » (2011 : 146).

elle » (84). André accepte l'irréversible : que Cordiani « meure [...] dans ses bras ». Il voit, ou croit voir, que sa chère Lucrèce « veille et pleure sur lui » et « présente la coupe salutaire » (88) à celui qui naguère était son meilleur compagnon. C'est par la voie du toucher que se manifeste ici le désespoir des époux séparés.

Del Sarto ne songe ni à venger la mort de son vieux serviteur Grémio, ni à laver l'outrage subi. Il endure stoïquement son triste sort jusqu'au moment où, son déshonneur étant devenu public, il est poussé à se battre en duel avec son rival pour obtenir réparation. Voilà pourquoi, à côté du « sang » de la blessure qui « étouffe » (80) Cordiani, le texte contient nombre de termes qui réfèrent à des objets tranchants, le plus souvent instruments de violence et de mort. En plus du terme générique « armes » ou de la métonymie « fer », habituelle en escrime comme dans l'expression « croiser le fer », Musset parle de « ciseau », « épée », « lancette », « rapière » et « stylet ». La lancette malgré son nom n'est pas une arme, mais un instrument de chirurgie utilisé pour les saignées et les petites incisions ; sa lame plate et pointue guérira Cordiani. En effet del Sarto ne l'a blessé que légèrement de son épée, l'arme des duels à Florence au XVI^e siècle, même si « le temps des épées est passé en Italie » (35), et « Au premier coup de lancette il s'est trouvé soulagé » (100). Le ciseau, outil de sculpteur, est ici la métaphore de l'anéantissement émotionnel d'André sous la forme d'« un coup de ciseau donné au seul lien qui [l'] unisse à la vie » (59). La rapière, mot qui apparaît à la fin du XV^e siècle, désigne une épée à la lame légère dont la garde semble avoir été trouée avec une râpe ; une autre étymologie fait venir ce vocable de l'espagnol *espada ropera*, ou épée portée comme complément de l'habit. « Te voilà bien avec tes coups de rapière » (35), lance André à un Lionel exalté. Stylet est le mot d'origine italienne, à partir du latin *stilus* signifiant « poinçon », qui sert à nommer un poignard à lame pointue. André montre le sien à l'homme qui lui a volé son amour, puis il émet l'hypothèse d'une vengeance : « Penses-tu que [...] je ne sache pas tenir une épée ? » (56). Après le duel, il s'adresse à l'arme sur le mode poétique : « Que la rosée essuie ton sang ! (*Il la jette.*) » (79).

À ces substantifs sont associés différents verbes évoquant des contacts violents, tels « battre » et « se battre », « blesser », « effleurer » (« c'est son stylet qui m'a effleuré » (41), explique Grémio), « égorger », « frapper », « jeter », « lutter », « pénétrer », « sentir » et « tuer » : « je les tuerai tous deux » (87), proclame par deux fois un André hors de lui. Musset privilégie clairement le lexique du toucher : ces armes en acier dont nous sentons les coups, nous ne les entendons pas s'entrechoquer, et nous ne les voyons pas projeter d'éclairs.

Il faut ajouter à ces armes blanches, destinées à infliger blessures et mort à autrui, une arme létale dont André usera contre lui-même. Alors qu'en apprenant son infortune il avait fait allusion devant Cordiani à la possibilité d'un suicide par le fer : « Suppose qu'il m'arrive dans mes nuits d'insomnie de me poser un stylet sur le cœur » (57), c'est par le poison qu'il met fin à ses jours. Le déroulement de l'action se traduit par une succession de phrases tactiles : « qu'on m'apporte ma coupe » ; « (*Prenant la coupe*) » ; « Que cherches-tu sur ta poitrine ? » (104) ; « quel est ce flacon dont tu t'es versé quelques gouttes, et qui s'échappe de ta main ? » (105). Avec une amère ironie, André del Sarto invite son élève Lionel à prendre un peu de ce « cordial puissant » qui porterait remède à tous ses maux. « Approche-le de tes lèvres » (105) sont presque ses dernières paroles. Le désespoir du héros est complet : il a vu sombrer son talent ; le vieux Grémio est mort ; il a perdu son honneur et failli à la mission royale, et son bonheur conjugal s'est éteint. Vaincu mais magnanime, André sacrifie sa vie pour qu'ils puissent s'aimer. De même que le poignard, le poison est un des ressorts du drame romantique²⁰, où se mêlent tragique, pathétique²¹ et mélodrame. La fin d'André, peut-être invraisemblable à force d'exagération dans le renoncement²², a des tournures baroques, ce qui fait dire à Martin, « L'influence shakespearienne s'est exercée » (1963 : 15). Tout en sauvegardant son autonomie, Musset d'une part respectait le classicisme et de l'autre était sensible au prestige du théâtre de Shakespeare, univers qu'il découvre à travers des traductions et des représentations à Paris.

Moins localisé que les autres, le sens du toucher s'applique au corps tout entier. Comme dit Ghedighian-Courier, « l'ensemble de notre peau est pourvue de récepteurs sensoriels, plus ou moins denses selon les zones », et [...] elle est l'organe le plus étendu de notre corps » (2006 : 5). La carte haptique mussetienne est vaste. Les parties intervenant dans ce drame sont aussi bien le front, les genoux, le visage, les lèvres – harmonieusement placées au centre d'un contraste dans « La mélancolie a le sourire sur les lèvres » (48) – que la poitrine ou les tempes, comme quand Damien, voyant André évanoui, s'écrie : « Laisse-moi lui mouiller les tempes. (*Il trempe son mouchoir dans une fontaine.*) » (102). Les plus citées sont le bras et la main, sur lesquels je m'attarderai, ainsi que sur les pieds : Musset fait un usage singulièrement expressif de ces mots-là dans la pièce.

Les messages tactiles se rapportant aux pieds dans *André del Sarto* sont d'une grande richesse. Certains renvoient à une idée de respect de l'inférieur à l'égard du supérieur. Se faisant l'interprète de Cordiani, Musset recourt au toucher pour évoquer « l'esprit [...] de l'amour qui [...] laissa tomber ses ailes d'or en poudre aux pieds de la beauté qu'il avait créée » (27). Ceci nous remet en mémoire l'expression d'humilité, voire d'obéissance, contenue entre autres dans la formule officielle espagnole de clôture de lettre *quedo a sus pies*, aujourd'hui presque inusitée. En espagnol encore, le *besapiés* est un geste de piété²³ où l'on baise les pieds d'une image religieuse, et autrefois, c'était une cérémonie de révérence envers le pape. Dans d'autres contextes, le rapprochement avec les pieds symbolise l'échec ou

²⁰ Masclat considère que c'est dans *André del Sarto* (ainsi que dans *Lorenzaccio*, *Les Caprices de Marianne*, *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour* et *La Nuit vénitienne*) qu'on découvre « l'essence du théâtre mussetien » (2006 : 371).

²¹ Pour Diaz-Brosseau, « la rhétorique de Musset, en tant qu'elle vise à émouvoir son auditoire, est avant tout pathétique » (2016 : 2).

²² Dans *Galions engloutis*, Ubersfeld rapporte cette affirmation de Michel à propos d'*André del Sarto* : « l'amour excuse tout : lui seul peut atteindre le sublime » (2011 : 149).

²³ Cette pratique dévote a été supprimée pendant la pandémie de coronavirus.

l'humiliation. André ressent une profonde amertume en tant qu'artiste et avoue: « Je me fis peintre et, lambeau par lambeau, le voile des illusions tomba en poussière à mes pieds » (96). Les pieds ont même parfois un pouvoir destructeur, au propre comme au figuré ; Musset parle ainsi d'« une sainte amitié foulée aux pieds » (59) en référence au sentiment bafoué par Cordiani. D'autre part, une effusion sensitive comme celle où del Sarto pleure son amour perdu dans la triste phrase « Aux pieds de ma belle Lucrece était un autre André » (58) prouve qu'il a conservé la mémoire du toucher, mais c'est celui d'une époque révolue. Cette image d'un contact avec les pieds de l'être aimé appartient au langage amoureux et érotique frôlant l'idolâtrie. Luc l'évangéliste nous en fournit un bel exemple quand il décrit la pécheresse touchant Jésus: « ses larmes coulèrent sur les pieds du Seigneur ; elle les essuyait de ses cheveux, les baisait et y répandait du parfum » (Lc 7, 37). C'est un mélange d'amour et de soumission que l'on peut voir aussi dans ces mots d'André: « La poussière où elle marche est habituée à la sueur de mon front » (60), même si les pieds ne sont pas nommés. On revient ici à Corbin ; commentant l'usage thérapeutique et plaisant de la plage, découvert en France dans le premier quart du XIX^e siècle, il écrit qu'auparavant, « l'idée que la femme puisse marcher pieds nus, devant tout le monde, dans le sable, était tout à fait nouvelle. Cela relève de l'histoire du toucher » (2018 : 76).

André a vécu de façon servile cet « amour indéfinissable » (57). Sa passion pour Lucrece, comme il le reconnaît lui-même, l'a dépouillé de son honnêteté foncière et du sens de l'honneur. Il en vient à jalouser le peintre Raphaël : accordant crédit à une légende galante selon laquelle l'artiste était décédé lors d'une rencontre amoureuse avec sa belle Margherita Luti, le dramaturge fait dire à son héros : « il est mort heureux, dans les bras de sa maîtresse » (93). Ce n'est donc pas un hasard, sans doute, si le mot « bras », employé au singulier ou au pluriel, revient 14 fois sous la plume de Musset.

Outre les bras de l'étreinte, on trouve ceux de la tendresse et du secours porté à la victime. Dans une scène pénible où il aperçoit les amants, André s'écrie, relayé par Lionel :

–J'ai cru voir passer [...] Cordiani, tout couvert de sang, appuyé sur le bras de Lucrece!

–Vous avez vu Cordiani appuyé sur le bras de Lucrece ? (86).

Incrédule, l'élève offre alors le sien au maître éperdu : « Prenez mon bras » (87).

Ces membres subissent des violences diverses : « Il m'a frappé au bras de son stylet » (24), déclare Grémio en parlant de Cordiani ; « j'ai le bras droit un peu blessé » (40), dira-t-il à André au moment où il lui révèle l'intrusion de Cordiani chez Lucrece. Cette dernière a la conscience torturée par un sentiment de culpabilité le soir où elle attend le jeune homme. Au moyen d'une image religieuse d'une grande vigueur expressive, elle implore du Christ un improbable pardon : « Si tes bras sanglants n'étaient pas cloués sur ce crucifix, ô Christ, me les ouvrirais-tu ? » (46). Dans cette phrase hypothétique, d'une dévotion sanglante, le participe « cloués » et le pronom personnel indirect « me » sont cruciaux pour le toucher : le premier montre le supplice de Jésus, et le second un éventuel geste envers la femme. Notons que la prière de Lucrece s'inscrit dans l'esthétique de la Renaissance, comme on le constate en feuilletant les pages consacrées à cette époque littéraire dans l'*Anthologie de la poésie religieuse française* d'Aury. Laissons parler Ronsard : « Le chemin déserté que Jésus-Christ trouva, / Quand tout mouillé de sang racheta notre race » (1997 : 46) ou Desportes : « Mais si le sang du Christ a satisfait pour nous, / Tu décoches sur moi trop d'ardentes sagettes » ; « mes actes pervers, [...], vois-les peints et couverts/ Du clair sang de ton fils » (1997 : 97). Ce sont des vers teintés de sang, tactiles aussi, que nous lisons.

On compte dans *André del Sarto* 34 occurrences de « main », le mot par excellence du toucher, dont 4 dans les didascalies ; il surgit au singulier ou au pluriel, seul ou avec « le revers²⁴ », et l'on doit ajouter le possessif « la tienne », qui le remplace 2 fois. À la main, véritable organe de la palpation, et dont Focillon assure qu'elle « est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense » (1934 : 4), s'allie dans notre pièce un éventail de significations : affection et pitié, création artistique, tentative de subornation et vol, blessure, mort et guérison, divers degrés de la tristesse, tout passe par elle. Je ne relèverai que les cas les plus parlants.

Maintes fois, dans cette histoire tragique, la main est liée à la mort : « si tu mourais de ma main » (59), dit André à Cordiani; « est-ce à vous d'oublier qu'il meurt de votre main ? » (87), demande Lionel. Plusieurs détails sont autant d'indices de la blessure, et ensuite du crime, perpétrés par Cordiani sur Grémio. Observant celui-ci, del Sarto constate d'abord une anomalie : « je te regardais arranger ces brides ; tu te sers aujourd'hui de ta main gauche » (40). Plus tard il remarquera que sa propre main « est pleine de sang » (51), et pour finir, avec horreur, il s'écriera : « Pleine de sang ! je n'ai touché que la main de Cordiani » (52). André a maintenant la preuve irréfutable que son ami est l'assassin du vieillard. Quand une conversation s'engage entre les deux hommes, une fois encore les mains interviennent. André sait qu'il a le droit de tuer l'amant de sa femme : « Crois-tu que ma main tremblerait ? Pas plus que la tienne, il y a une heure, sur la poitrine de mon vieux Grémio » (56).

Au moment où André, sans comprendre encore, rencontre Cordiani dans l'appartement de Lucrece, une didascalie nous indique qu'« Il lui prend la main » (49), avec bienveillance. Son attachement pour lui est aveugle. Comme dit Mathieu, « Le contact d'un être humain [...] est un toucher véridique en ce qu'il touche à un monde, celui des autres vivants, des choses, et de soi-même; il ouvre les relations par lesquelles un existant manifesterait ses désirs, sa présence corporelle, son inscription au milieu d'une histoire » (2011 : 22). En revanche, un peu plus tard, il restera

²⁴ « Si maintenant je t'étendais à terre d'un revers de la main, et si je t'enterrais au pied de cet arbre, là, dans ce sable [...], le monde n'aurait rien à me dire » (56).

sourd à la requête de Cordiani le suppliant de lui donner la main en signe de pardon. Sans compter le possessif, le mot revient 6 fois dans ces quatre répliques poignantes :

- Ta main, André, ta main !
- Ma main ? À qui ma main ? [...] À qui veux-tu donc que je donne ma main ?
- Ta main, André ! [...]
- Je ne le puis. Il y a du sang après la tienne (61).

L'artiste qui a mis fin à la vie de Grémio puis au bonheur d'André recherche en vain auprès de celui-ci une gratification sensorielle. Mais del Sarto imposera à Cordiani, en guise de punition morale, un geste de refus, voire de rejet ; après la communion se creuse un hiatus. Dans cette pièce de théâtre à lire, Musset a recours ici à un procédé d'oralisation : l'enchaînement des anadiploses. Damien, un autre élève d'André, à qui Cordiani fait part de son succès amoureux auprès de Lucrèce, sait depuis le début qu'un énorme chagrin s'abattra sur leur maître : « quelqu'un viendra s'asseoir aussi sur ce banc ; il posera comme toi ses mains sur son visage, et ce ne sont pas des larmes de joie qu'il cachera » (27).

La main est aussi l'instrument de l'art. Incitant ses élèves à peindre plutôt qu'à perdre leur temps en verbiages stériles, André leur recommande : « que votre main droite parle pour vous » (33) ; de même, il décrit son disciple préféré « une palette à la main » (36). C'est que, dit Focillon, « dans l'atelier d'un artiste sont partout écrites les tentatives, les expériences, les divinations de la main, les mémoires séculaires d'une race humaine qui n'a pas oublié le privilège de manier » (1934 : 10). La main peut en outre avoir une valeur métaphorique, comme lorsqu'André, qui attend le retour de son domestique Paolo avec la réponse de Lucrèce, avoue impatient : « ma vie est dans ses mains » (94). Ceci n'est qu'une image, puisque le salut et le bonheur de del Sarto, « un homme sans caractère, [...] né pour vivre tranquille », (95) dépendent de quelques mots favorables de sa femme, à qui il a demandé de revenir. Hélas, le message espéré n'arrivera jamais.

En arpentant le texte, on a vu l'étendue de la gamme lexicale du toucher : verbes et noms se multiplient. Parmi ceux-ci, toutefois, un grand absent : « caresser » ne figure nulle part, ni son substantif « la caresse », dans une pièce où l'amour est à fleur de peau. Peut-être le mot était-il trop explicite pour les normes de bienséance du temps. Quant aux adjectifs, ils sont plus rares, car Musset travaille à évoquer plutôt qu'à décrire. On distinguera les participes passés employés adjectivement des adjectifs proprement dits. Parmi les premiers, citons « assassiné », « blessé » à plusieurs reprises, et même « blessé à mort », « tout couvert de sang » répété dans deux répliques consécutives, « déchiré », « ensanglanté », « épées tirées » ou « sang [...] versé » : sang et douleur abondent. Même l'expression imagée « qu'une liaison coupable [...] soit rompue à jamais » (59) est empreinte de violence. Les adjectifs proprement dits véhiculent eux aussi des flots de sang : « sanglants » ou « pleine de sang » s'applique aux bras du Christ ou à la main d'André. À la fin de l'histoire, celle-ci « est froide comme le marbre » (103) dira Damien de son maître désespéré. Avec l'amour, la mort parcourt le texte, qu'elle atteigne le témoin importun qu'est Grémio, ou le déloyal Cordiani, ou qu'elle termine la vie d'un André anéanti par toutes ses défaites.

D'autres qualificatifs traduisent des sensations épidermiques moins funestes : on trouve un « front si jeune et si ouvert » (36) digne d'être embrassé ; des mains « jeunes [...] pleines de force et de vie » (34), ou d'émouvantes larmes « chaudes », « douces » ou « longues » qui roulent sur des visages. De certains baisers, Musset dit qu'ils sont « terribles », et il parle d'herbes « humides ». Enfin, une signification à la fois matérielle et morale est incluse dans l'adjectif « lourde » de cette phrase prononcée par Damien : « Prends cette bourse, elle peut être moins lourde que celle qu'on t'a donnée pour inventer cette histoire-là » (25). Damien veut à tout prix dissuader Grémio, qui a vu Cordiani sortir de chez Lucrèce, de raconter la vérité à André.

La moisson de formules tactiles récoltées dans ce drame ne semble pas concorder avec les déclarations de Régine Detambel, kinésithérapeute et auteure d'un *Petit éloge de la peau*. Pour elle, « la littérature est trop limitée sur sa capacité à dire des choses très précises sur le corps » (2014 : 1). Elle ajoute que « parler de la peau est très difficile : c'est immédiatement perçu comme parler de sexe » (2014 : 2). Même si la sensualité de Musset est parfois contenue, la proximité d'un corps et sa palpation secondent bien l'écrivain pour traduire autant la fougue des héros que les pertes essayées par del Sarto.

Soixante ans séparent *André del Sarto* du *Mystérieux Correspondant*. Le premier a-t-il marqué le second ? Comme le montre Stéphane Chaudier dans *Proust lecteur de Musset*, l'auteur de *La Recherche* avait pour le poète romantique des sentiments mitigés : « Proust ne cesse de revenir à Musset ; mais il ne cesse aussi d'osciller entre admiration et rejet » (2012 : 9). Proust signale « les faiblesses esthétiques » (2012 : 5) du poète tout en reconnaissant qu'il « savait quelque chose d'essentiel touchant la vie affective » (2012 : 12). Si dans sa correspondance il cite fréquemment des vers de l'enfant du siècle, c'est afin d'évoquer sa propre vie : « citer Musset, c'est parler de soi de façon détournée » (2012 : 8), affirme Chaudier. Mais ces considérations en disent plus long sur la grandeur de Musset que sur une quelconque influence chez le tout jeune auteur du *Mystérieux Correspondant*.

Boisdeffre déclare que « La vie de Proust [...] est une plongée dans l'organique, dans l'épaisse et lumineuse nuit des sens » (1974 : 41). Voyons comment s'effectue la mise en mots des sensations tactiles par le jeune écrivain. *Le Mystérieux Correspondant* est un court récit à énigme, une sorte de nouvelle érotico-policière.

Dès l'abord, les deux personnages les plus importants sont placés dans un contexte où les perceptions haptiques centrent l'intérêt : « il fait trop froid » (47) pour Christiane, et son amie Françoise de Lucques l'empêche de retourner à pied. Après le départ en voiture attelée de la jeune femme à la santé chancelante, Françoise, « assise près du feu [...] se chauff[e] les pieds et les mains » (47). La description tactile des mains s'inscrit dans un paragraphe²⁵ qui annonce les généreux développements si proustiens : « elles s'allongeaient avec une langueur douce. Mais ce soir au risque de froisser la tige délicate qui les portait si noblement elles s'épanouissaient douloureusement comme des fleurs tourmentées » (48). À cette image végétale très plastique s'accouple celle des larmes de Françoise, inquiète pour sa grande amie : « tombées de ses yeux dans l'obscurité [elles] apparurent une à une au moment où elles touchaient les mains [...] tendues contre la flamme ». À cet instant entre en scène « un domestique », personnage tellement anodin que l'auteur omet le verbe pour indiquer son geste : « c'était le courrier » (48). Une autre figure secondaire masculine fait irruption mais uniquement dans la pensée de Françoise : son mari. Elle souhaite lui épargner le chagrin de la voir pleurer s'il entrait inopinément dans la pièce et, pour avoir le temps de « s'essuyer les yeux »²⁶ (49), elle dit « d'apporter les lampes seulement dans cinq minutes » et elle « approach[e] la lettre du feu pour s'éclairer » (49). Cette fois c'est le sujet lui-même que Proust escamote dans l'action d'illuminer la pièce, tant ce personnage, une espèce d'automate, est insignifiant. L'élément de poids est la lettre, dont le contenu sensuel va bouleverser l'héroïne. Après avoir exprimé son estime pour les qualités spirituelles de Françoise, « l'inconnu » se déclare : « C'est votre corps que je veux [...] j'écris pour me calmer cette lettre, comme on froisse un papier [...], comme on écrit sur l'écorce d'un arbre » (49). Au paroxysme d'un désir qui tient à la fois de la promesse de plaisir et d'un vague chantage affectif, le soupirant anonyme éclate en expressions voluptueuses qui cascadedent de la vie à la mort : « Pour relever avec ma bouche le coin de vos lèvres, je donnerais ma vie. La pensée que ce pourrait être possible et que c'est impossible me brûlent également. [...] je me meurs de ne pas vous posséder » (50). L'effusion tactile va grandissant : même si l'auteur a préféré le mot « bouche » à la variante plus hardie « langue », comme le signale Fraisse²⁷ (50), Proust et l'amoureux transi vont en pensée jusqu'à l'appropriation épidermique de la femme convoitée. La réception d'une nouvelle lettre, le lendemain, finit par effrayer Françoise. En invitant à dîner Christiane prête à partir pour « une campagne où l'air plus vif pouvait lui faire du bien », elle demande aux domestiques « de « fermer solidement tous les volets » (51). La missive suivante continue la proposition amoureuse de l'inconnu déchaîné : « Je vous aimerais si bien. Vous regretterez un jour les heures que je vous aurais fait passer » (51-52). Les expressions tactiles concrètes font défaut, et tout se passe dans le non-dit, mais le toucher est implicite; d'autre part, le jeu des modes et des temps verbaux est révélateur d'un état d'esprit qui oscille entre différents stades du réel : après un conditionnel présent (hypothèse réalisable), on trouve un futur simple de l'indicatif (possibilité réelle) puis un conditionnel passé (hypothèse irréalisable). Ces lignes augmentent les craintes de Françoise, qui songe à demander « aux domestiques de venir avec des armes ». Après avoir ordonné par écrit au messenger secret de partir sur-le-champ, se réfugiant dans la piété, elle « se jet[te] sur son prie-Dieu ». Cependant son malaise croît ; au bord de la défaillance, elle prie son amie de l'aider à marcher jusqu'à la salle à manger : « Elle entra en tremblant soutenue par Christiane » (52), nous indique l'auteur. Mais un nouveau mot l'attend qui la remplit de désarroi, car il lui annonce le départ du mystérieux émissaire. Ce papier, elle a « le temps de le prendre vite [...] et de le mettre dans sa poche » (53). Remarquons le rôle capital du « papier » dans cette nouvelle : touché alternativement par les deux amies, support des messages anonymes et de la réponse de leur destinataire, c'est le lien matériel noué par Christiane avec Françoise. Couvert d'une écriture incon nue, tenu en main puis caché, il sera aussi le déclencheur des fantaisies sexuelles de Madame de Lucques.

Christiane partie, son médecin prévient Françoise de la gravité du mal. Il soutient que le mariage la guérirait de son « état de langueur » ; à son avis, « des plaisirs aussi nouveaux », ou le fait de « pren[dre] un amant » et de mener « une vie absolument différente » (54), pourraient seuls sauver cette jeune vierge. On ne peut être plus clair, même sans recourir aux mots du toucher ou en optant pour l'euphémisme. Dans son introduction à la nouvelle, Fraisse note que ce passage « rejoint étrangement les Études sur l'hystérie de Freud (1895) » ; il ajoute que « si Proust n'a, paraît-il, eu vent que très tard des théories de Freud, il se place intuitivement en leur cœur dès ses premiers écrits » (45). Mais la préoccupation de Françoise pour la santé de son amie fait bientôt place à une rêverie sensuelle au sujet de l'expéditeur, que d'emblée elle orne des meilleures qualités morales. Elle se plaît à imaginer qu'il s'agit d'un militaire. Les formules incendiées « elle les avait toujours aimés », « ardeurs », « flammes [...] qui avaient embrasé ses rêves », « étranges reflets » ou « se rallumaient » sont en contradiction avec les « yeux chastes » de Françoise, à qui l'auteur prête le souhait d'avoir été « aimée d'un de ces soldats dont le ceinturon est long à défaire, [...] qui [...] laissent derrière eux traîner leur sabre [...] et quand on les serre de trop près sur un canapé risquent de vous piquer les jambes avec leurs grands éperons, qui tous cachent sous une trop rude étoffe pour qu'on le sente facilement battre un cœur insouciant » (55-56). Au moyen de quelques verbes et d'un adjectif, Proust énumère des sensations tactiles caractérisées par la rudesse, la lourdeur ou le piquant ; avec les substantifs, il compose une panoplie du soldat – accessoires, armes, tissu – qui contraste avec l'amabilité du personnage rêvé. Cette fabulation à forte coloration sensorielle reflète le prestige de l'uniforme. L'auteur attribue à son héroïne le « goût très vif » (61) qu'il ressentait lui-même pour les militaires : des preuves de cette attirance apparaissent dans un autre récit inachevé, où l'être désirant est une jeune veuve éprise d'un capitaine d'une grande beauté, et dans *Souvenir d'un capitaine*, qui met face à face un brigadier et

²⁵ Pour Fraisse, Proust « essaie de faire passer toute la psychologie de son personnage par la description, très retravaillée, de ses mains » (2019 : 42).

²⁶ Comme la Lucrèce de Musset attendant Cordiani.

²⁷ Il a établi « un relevé exhaustif des variantes » (29).

un capitaine. Dans cette nouvelle, comme le signale Fraisse, l'écrivain débutant montre « à la première personne un être éprouvant une émotion homosexuelle sans même l'identifier, du moins consciemment » (68).

Mais dans l'âme et l'imagination de Françoise, la joie cède le pas à une tristesse tout aussi sensuelle où les perceptions se recouvrent: « comme un vent mouillé de pluie effeuille [...] les plus embaumantes fleurs, le chagrin de sentir son amie perdue noya sous une ondée de larmes toutes ces voluptueuses pensées » (56). L'auteur mêle le parfum des fleurs à l'humidité des larmes comparées à la pluie. Le drame s'accroît, car « une dépêche » (56) annonce à Françoise l'empirement du mal de Christiane, qu'elle rejoint sans tarder. Le médecin lui révèle l'existence d'un objet important pour sa patiente : une boîte qu'il n'ose pas ouvrir, et dont il soupçonne qu'elle contient de la morphine. Il a constaté qu'« il n'y a pas de piqûres sur le corps », mais croit nécessaire de « savoir ce qu'on lui apporte ainsi à tout instant » (57) : le suspense est à son comble. Françoise « ouvr[e] » la boîte et « dépli[e] un papier » où, stupéfaite, elle reconnaît l'injonction à partir, écrite de sa main. L'énigme est résolue : le mystérieux correspondant n'est autre que l'amie intime. Comme le docteur, de nouveau interrogé, évoque l'idée d'une consolation amoureuse charitable, et basée sur le principe « aux grands maux les grands remèdes », Françoise fait « porter [...] une dépêche » pour convoquer son directeur spirituel. En attendant, elle rend visite à une Christiane affaiblie qui l'implore : « approche ton front, je veux t'embrasser » (58). Après un premier recul instinctif, Françoise « la baisa tendrement et longuement sur les joues » (59). Ce contact affectueux agissant sur Christiane comme un baume est traduit par un verbe aux douces sonorités, et Proust en prolonge les effets au moyen de deux adverbes trisyllabes coordonnés. Comprenant que sa possession charnelle (mais non sentimentale) par Christiane serait salvatrice, Françoise cherche pour s'éclairer le secours de la religion. En exposant à l'abbé de Tresves son problème de conscience, elle détourne habilement la question vers l'autre sexe: une femme mariée « serait-elle excusable » (59) de se donner à un homme en danger de mort, épris d'elle mais qui l'aurait toujours respectée, si cette offrande lui sauvait la vie ? Son confesseur répond en termes de souillure et d'impureté et, les scrupules religieux l'emportant sur la science médicale, Françoise sacrifie son amie sur l'autel de la vertu. Le long baiser de Françoise aura été pour Christiane l'ultime perception cutanée : la peau, enveloppe du corps, lieu d'échange, est en même temps une frontière, qu'une autorité spirituelle empêche ici de franchir. Cet interdit précipite la mort de Christiane. Elle meurt d'amour, d'un amour non réalisé, de n'avoir pu recevoir et donner du plaisir dans sa chair. La phrase de clôture manifeste une évidence : « Françoise ne reçut plus jamais de lettres de l'Inconnu » (60). Même si le messenger mystérieux acquiert un statut supérieur en passant d'« inconnu » à « Inconnu » avec majuscule, le contact est définitivement coupé. Quoi qu'il en soit, le binôme Françoise-Christiane a plus de consistance, littérairement parlant, que le couple formé par Françoise et son mari, un *convidado de piedra* qui n'a même pas de nom. Dans *Le Mystérieux correspondant*, dit Fraisse, « Proust transpose ce qu'il connaît de l'homosexualité dans le drame secret d'une femme » (44) et transfère dans une âme féminine ses sensations personnelles.

Alors que cette nouvelle est plus réduite que la pièce de Musset, les régions corporelles à valeur haptique y sont aussi nombreuses : sont mentionnés le corps, les yeux, la bouche, les lèvres, les joues, réceptrices de larmes ou de baisers, les mains, les jambes et les pieds. Les bras sont absents de cette liste mais, comme les mains souvent in-nommées, ils sont sous-entendus quand l'action consiste à « aimer », « avoir », « offrir », « posséder », « serrer » ou « vouloir » et que l'objet désiré est le corps. L'expression de la sensibilité amoureuse est exacerbée : Proust ose, dans cet inédit, les « baiser », « embrasser » et « relever avec ma bouche ». Avec « brûler », « chauffer », « piquer » ou « sentir », il introduit des sensations physiques plus terre-à-terre, et il applique « froisser » à la fleur ou au papier. Les adjectifs sont rares : à peine trouve-t-on « vif » ou « mouillé de pluie » pour caractériser l'air, et « rude », à propos de l'uniforme des dragons.

La lecture linéaire de ces quelques pages à rebondissements, brève histoire d'un amour singulier et à sens unique, m'a permis d'extraire de multiples notations du toucher. Malgré certaines hésitations²⁸ et invraisemblances, celui que Fraisse appelle « le romancier non encore advenu » (24) fait entrevoir au lecteur du XXI^e siècle tantôt une secrète audace, tantôt un doigté de maître en matière tactile. « Son entreprise littéraire [...] commence » (22), mais ses dons pour capter et transmettre le poétique et le prosaïque dans le toucher sont déjà florissants.

Tel portrait est susceptible de perpétuer dans notre mémoire les traits du bien-aimé ; telle bouteille peut tenir enfermé l'arôme d'un moment de plaisir ; tel disque conserve dans ses sillons la trace d'une voix admirée, mais il n'est point de tableau, photographie, enregistrement ou flacon capable de préserver le souvenir du toucher : seuls le peuvent les mots. C'est à cet artistique labeur que nos deux jeunes écrivains se livrent ici.

On trouve plusieurs coïncidences lexicales entre les textes examinés et, dans les deux cas, l'amour est le moteur du drame et la mort est au bout du chemin pour l'être qui a trop aimé, mais les intervenants, les sentiments, les actions, le ton et l'atmosphère ne se ressemblent guère. Dans une pièce où la plupart des personnages exercent des métiers ressortissant aux arts de la vue, et créent des objets destinés au plaisir des yeux mais que, dans les musées, panneaux ou vitres nous interdisent formellement de toucher, Musset fait la part belle au langage de la peau, qu'il assujettit aux domaines non seulement de la peinture, mais aussi des rapports d'amitié ou d'amour et des disputes où le sang coule. Le drame culmine au point d'intersection de deux gestes : à l'instant où Mathurin aborde le couple de fuyards, André porte à ses lèvres le flacon mortel. Quant à la nouvelle, où règnent dissimulation, inconscient et, en sourdine, un drame personnel, Proust ne craint pas de l'inonder de mots répondant à des sollicitations sensorielles

²⁸ Corneau affirme : « Ces pages inédites n'ont pas la perfection de la maturité – leur inachèvement donne d'ailleurs à certaines une aura de mystère – » (2019 : s.p.)

réputées basses. La sensualité va crescendo, pour s'annuler soudain face aux rigueurs de la morale catholique. Proust dénude l'intime : le corps parle... puis se tait, et le silence de la chair de Françoise entraîne la mort de Christiane.

L'amour et la mort, deux des thèmes les plus récurrents de la littérature romantique, semblent inviter Musset à la surabondance sensorielle : il transpose en mots le ressenti tactile des héros, ce qui a le pouvoir de rapprocher lecteur et chose lue. De plus, même s'il ne l'explique pas, le tempérament de l'artiste est indissociable de la création littéraire. À l'époque où il écrit *André del Sarto*, l'un de nos plus grands romantiques, comme dit Martin (1963 : 11) « danse, joue la comédie, organise des parties fines. Il a ses premières maîtresses ». Cette « ardeur au plaisir » ne peut manquer d'affleurer dans son œuvre. Quant au Proust balbutiant de la nouvelle, il montre une ivresse sensorielle à l'état brut, non encore intériorisée, comme ce sera le cas dans son chef-d'œuvre : son génie y sera, « par un pénible travail d'approfondissement, de parvenir à la vérité, de faire jaillir la lumière intellectuelle de l'opacité même de la sensation » (Raimond, 1970 : 926). C'est ainsi que, chacun à sa façon, les deux auteurs en herbe résolvent ce que Meitinger (2007 : 1) appelle « l'énigme de la chair écrite » et donnent au toucher ses lettres de noblesse.

Références bibliographiques

- Arrivé, M., (1973) « Pour une théorie des textes poly-isotopiques » in *Langages* [En ligne]. 8^e année, n°31, « Sémiotiques textuelles », disponible sur : www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1973_num_8_31_2235 [Dernier accès le 23 septembre 2020], pp. 53-63. DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.1973.2235>.
- Artaud, A., (1964) *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard.
- Aury, D., (1997) *Anthologie de la poésie religieuse française*. Paris, Gallimard.
- La Sainte Bible*, (1969) Version établie par les moines de Maredsous. Turnhout, Brepols.
- Boisdeffre, P. de, (1974) *Métamorphose de la littérature*, t. 2. Verviers, Marabout.
- Bouchet, F. & A.-H. Klinger-Dollé (éd.), (2015) *Penser les cinq sens au Moyen Âge. Poétique, esthétique, éthique*. Paris, Classiques Garnier.
- Chaudier, S., (2012) « 'L'amour n'est pas aimé' : Proust lecteur de Musset » in Séginger, G. (dir.), *Poésie et vérité* [En ligne]. Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités ». Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01675997/document> [Dernier accès le 28 mars 2020], pp. 63-84.
- Classen, C., (éd.) (2005) *The Book of Touch*. Oxford, Berg.
- Corbin, A. & G. Vigarelo, (2018) « Entretien avec Alain Corbin » in *Perspective* [En ligne]. N°1. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/perspective/9187> [Dernier accès le 12 avril 2020] DOI : 10.4000/perspective.9187.
- Corneau, P., (2019) « Le mystérieux correspondant et autres nouvelles inédites » in *Le Lorgnon mélancolique* [En ligne]. Le 11 octobre, disponible sur : <https://www.patrickcorneau.fr/2019/10/le-mysterieux-correspondant-et-autres-nouvelles-inedites/> [Dernier accès le 3 septembre 2020].
- Coulmas, C., (2012) *Métaphores des cinq sens dans l'imaginaire occidental*, v. 1, *Le Toucher* [En ligne]. Paris, La Métamorphose. Disponible sur : <http://www.corinna-coulmas.eu/le-toucher.html> [Dernier accès le 12 avril 2020].
- Delille, J., (1806) *L'imagination, poème en VIII chants*, accompagné de notes historiques et littéraires, par J. Esménard. Tome premier. Paris, Giguet et Michaud. Edition digitale : Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. Disponible sur : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/limagination--poeme> [Dernier accès le 12 avril 2020].
- Descottes, M., (1970) « Le drame romantique » in *Histoire de la littérature française*, t.2, *Du XVIII^e siècle à nos jours*, sous la direction de Jacques Roger. Paris, Armand Colin, pp. 686-690.
- Detambel, R., (2014) « Ce que toucher veut dire » in *Muze* [En ligne]. Paris, Actes Sud. Disponible sur : [www.detambel.com > images > extrait2_31](http://www.detambel.com/images/extrait2_31) [Dernier accès le 27 mars 2020].
- Diaz-Brosseau, J., (2016) « La vérité en effet. Critique et catharsis dans l'œuvre de Musset » in *Postures*, Actes du colloque *Réfléchir les espaces critiques : consécration, lectures et politique du littéraire* [En ligne]. N°24, disponible sur : <http://revue-postures.com/fr/articles/diazbrosseau-24> [Dernier accès le 12 avril 2020].
- Diderot, D., (1751) *Lettre sur les sourds et muets. A l'usage de ceux qui entendent et qui parlent. Avec des additions* [En ligne]. Bibliothèque nationale de France, 2012. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86262546/f130.image.double> [Dernier accès le 12 avril 2020].
- Duras, M., (1984) *L'amant*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Flutre, F., (1926) *Le romantisme*. Paris, Hachette.
- Focillon, H., (1934) *Éloge de la main* [En ligne]. Édition électronique disponible sur : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.foh.mai> [Dernier accès le 12 avril 2020].
- Gaillard, A., (2014) « Approches croisées des disciplines (art, science, littérature, philosophie) : la question du toucher des Lumières » in *La Découverte « Dix-huitième siècle »* [En ligne]. Vol. 46, n°1, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2014-1-page-309.htm> [Dernier accès le 22 juillet 2020], pp. 309-322.
- Ghedighian-Courier J.-J., (2006) « Le toucher, un sens aux multiples avatars » in *Cahiers jungiens de psychanalyse* [En ligne]. Vol. 118, n°2, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2006-2-page-17.htm> [Dernier accès le 7 avril 2020], pp. 17-28. DOI : <https://doi.org/10.3917/cjung.118.0017>
- Lavallée, J., (1813) *La Galerie du Musée Napoléon*, publiée par Filhol, graveur. Paris, Madame Veuve Filhol.
- Lucrèce, (2012) *De la nature*. Paris, Les Belles Lettres. Titre original : *De Rerum Natura*. Trad. : Olivier Sers.

- Mascllet, V., (2006) « La genèse d'un théâtre de la parole : 'La Quittance du Diable' et 'La Nuit vénitienne' d'Alfred de Musset » in *Revue d'histoire littéraire de la France* [En ligne]. Vol. 106, n°2, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2006-2-page-371.htm> [Dernier accès le 3 septembre 2020], pp. 371-385. DOI : 10.3917/rhlf.062.0371.
- Mathieu, J.-C., (2011) « Le toucher des mots et la vie des gestes » in *Littérature* [En ligne]. Vol. 161, n°1, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-1-page-17.htm> [Dernier accès le 15 avril 2020], pp. 17-31. DOI : <https://doi.org/10.3917/litt.161.0017>
- Maupassant, G. de, (1883) *Les caresses* [En ligne]. Disponible sur : <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/caresses.html> [Dernier accès le 15 avril 2020].
- Maurois, A., (1965) *De Proust à Camus*. Paris, Librairie Académique Perrin.
- Meitinger, S., (2007) *Écrire le corps autour de l'an 1857. Madame Bovary et Les Fleurs du Mal en exemple. Du toucher* [En ligne]. Disponible sur : http://pierre.campion2.free.fr/smeitinger_letoucher.htm [Dernier accès le 15 avril 2020].
- Montaigne, M. de, (1967) *Œuvres complètes*. Paris, Seuil.
- Musset, A. de, (1963) *On ne badine pas avec l'amour, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, présenté par Maurice Martin. Paris, Bordas.
- Musset, A. de, (1978) *Lorenzaccio, André del Sarto*, présenté par Robert Abirached. Paris, Gallimard.
- Novák, O., (1973) « En marge du dialogue dramatique de Musset » in *Na křižovatce umění : sborník k poctě šedesátin* (prof. dr. Artura Závodského, DrSc.) [En ligne]. Brno, Universita J.E. Purkyně, disponible sur : https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/120954/SpisyFF_181-1973-1_54.pdf?sequence=1 [Dernier accès le 15 avril 2020], pp. 499-508.
- Proust, M., (2019) *Le Mystérieux Correspondant et autres nouvelles inédites* suivi de *Aux sources de la Recherche du Temps perdu*, par Luc Fraisse. Paris, Éditions de Fallois.
- Raimond, M., (1970) « Marcel Proust. Métamorphose du roman » in *Histoire de la littérature française, t.2, Du XVIII^e siècle à nos jours*, sous la direction de Jacques Roger. Paris, Armand Colin, pp. 922-926.
- Rastier, F., (2009) *Sémantique interprétative* [En ligne]. Presses Universitaires de France, « Formes sémiotiques ». Disponible sur : <https://www.cairn.info/semantique-interpretative--9782130574958.htm> [Dernier accès le 22 juillet 2020]. DOI : 10.3917/puf.rast.2009.01.
- Ubersfeld, A., (2019) *Galions engloutis*. Rennes, Presses Universitaires, collection « Le Spectaculaire ».