

H-France Salon  
Volume 13, Issue 13, #4

**Le jeu du téléphone proustien : herméneutique de l'écoute dans *À la recherche du temps perdu***

**Isabelle Perreault  
Université du Québec à Rimouski**

C'est dans *Le Côté de Guermantes* que le narrateur proustien, en visite à Doncières auprès de son ami Saint-Loup, fait l'expérience inouïe à l'échelle de son temps, du téléphone. La voix déterritorialisée de sa grand-mère, qui lui parvient par-delà la distance depuis Paris, se révèle dans toute sa vérité, détachée de « la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place » : il lui semble alors, réalise-t-il, qu'il « l'écoutai[t] [...] pour la première fois<sup>1</sup>. » Qu'il l'*écoutait* plutôt qu'il ne l'*entendait*. La distinction, loin de relever d'un rigorisme lexical excessif, est significative : si le second verbe implique la préhension d'un sens (d'une signification) par-delà le son, ressortissant d'un « entendre dire (plutôt qu'« entendre bruire »)<sup>2</sup> », le premier suggère plutôt un positionnement « en bordure du sens<sup>3</sup> », exigeant du sujet à l'écoute la tension — et l'*attention* — vers « un sens possible [...], non immédiatement accessible<sup>4</sup> » — autrement dit, une *signifiante*.

Ce contact inaugural — et augural — avec le téléphone n'est pas anecdotique ; il constitue l'une des nombreuses manifestations de la phénoménologie auditive développée dans la *Recherche*. Au-delà de l'œuvre de Vinteuil, qui en incarne le moment paroxystique, c'est tout un rapport au sens(ible) qui s'exprime à travers la posture à l'écoute : la découverte de la vraie voix de l'aïeule, qui laisse entendre sa mort prochaine comme le signale le motif orphique sur lequel se clôt la communication<sup>5</sup>, intègre un horizon perceptuel qui accorde préséance à l'audible sur le visible<sup>6</sup>. Privé du spectacle des

<sup>1</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol. (Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987–89), t. II, p. 433. Désormais, les renvois à cette édition seront intégrés dans le corps du texte et abrégés par le numéro de tome (en caractères latins), puis le numéro de page.

<sup>2</sup> Jean-Luc Nancy, *À l'écoute* (Paris : Éditions Galilée, 2002), p. 19.

<sup>3</sup> Nancy, *À l'écoute*, p. 21.

<sup>4</sup> Nancy, *À l'écoute*, p. 19.

<sup>5</sup> « Il me semblait que c'était déjà une ombre chérie que je venais de laisser se perdre parmi les ombres, et seul devant l'appareil, je continuais à répéter en vain : “Grand-mère, grand-mère”, comme Orphée, resté seul, répète le nom de la morte » (II, 434).

<sup>6</sup> Béatrice Athias et Joseph Acquisto situent également la *Recherche* dans le tournant « anti-oculocentrisme » (Jay) de la pensée philosophique moderne. Voir, sur cette question, Béatrice Athias, *La Voix dans À la recherche du temps perdu* (Paris : Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2020), en particulier la première partie : « De la quête à l'accueil de la voix », p. 29–133 ; Joseph Acquisto, *Proust, Music and Meaning : Theories and Practices of Listening in the Recherche* (Cham (Suisse) : Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave Studies in

traits de sa grand-mère, le narrateur est soudainement sensible à la « fêlure » de sa voix, symptomatique de la fragilité de sa santé, de même que, dans un passage symétrique de *Sodome et Gomorrhe*, c'est en *auscultant*<sup>7</sup> attentivement la voix d'Albertine, engagée dans un paysage sonore inquiétant, qu'il éprouve la duplicité de sa maîtresse.

Le téléphone façonne en quelque sorte une prothèse auditive pour le narrateur inquisiteur, un cornet acoustique qui amplifie le tissu sonore gisant en-deçà du champ perceptif, tout naturellement placé sous la gouverne de l'œil, avec ses facultés de discernement et de synthèse. Mais il est en même temps une cache, une forme soustractive de communication où l'écouteur, aveugle à l'expressivité des traits et à la rythmicité du geste qui participent d'ordinaire de la lisibilité d'un discours, porte véritablement attention au grain de la voix de son interlocutrice. À cette suspension du visible, compensée par une hyperesthésie auriculaire, s'ajouterait une modulation de l'espace-temps, qui se courbe en intégrant le circuit électro-acoustique du téléphone : la distance entre les interlocuteurs s'abolit dans le temps de l'échange, la synchronicité des voix créant une illusion de proximité physique entre les sujets — ce qui, par un douloureux retournement, creuse *a fortiori* leur isolement, une fois la communication coupée et l'étendue géographique restaurée à sa juste mesure. La confluence wagnérienne, au sein de laquelle le temps devient espace<sup>8</sup>, est à la merci du doigté d'une opératrice moindrement blasée !

Nous voudrions défendre en ces pages que les deux scènes téléphoniques de la *Recherche* constituent des points charnières dans l'économie de l'œuvre, en ce qu'elles médiatiseraient une dramaturgie de l'écoute — qui en serait aussi la dramatisation —, et actualiseraient la manière d'habiter *auditivement* le monde propre à l'ontologie proustienne. Que Proust ait indéniablement été un auditeur averti de la musique de son époque, comme en attestent l'armature et les réseaux d'images qui irriguent la sonate et le septuor de Vinteuil, ne doit pas nous leurrer : les opérations d'appariement structurel qui viendraient replier la poétique de l'œuvre romanesque sur l'architecture du septuor, par exemple (sept instruments corrélés à l'heptade final de la *Recherche*, comme le suggérait Michel Butor dans une célèbre analyse<sup>9</sup>), tournent rapidement à vide si l'on s'en tient à une lecture d'obéissance strictement structurale. Que ce soit les œuvres de Vinteuil ou les débats musicologiques de l'époque dont la *Recherche* restitue la cartographie, ces éléments doivent être subsumés sous un régime du sensible particulier, où le musical, et le sonore plus largement, acquièrent une véritable portée existentielle. Il s'agira donc de déplacer la focale des seuls morceaux de virtuosité stylistique auxquels donne lieu la musique de Vinteuil, abondamment commentés, pour élargir l'empan à l'univers et la texture sonores du roman dans son ensemble. De la sorte, il sera possible de le penser comme une caisse de résonance, où le sujet proustien écoute le monde et s'écoute dans le même élan.

---

modern European literature », 2017) ; et, sur l'anti-oculocentrisme de la philosophie française moderne : Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1994).

<sup>7</sup> Du latin *auscultare*, qui signifie « prêter l'oreille », « écouter avec attention ».

<sup>8</sup> Nous faisons ici allusion à ces paroles les plus commentées de *Parsifal*, ultime opéra de Richard Wagner : au moment où le jeune héros éponyme est introduit à la cérémonie du Graal, présidée par le roi pécheur Amfortas, Gurnemanz lui annonce que « ici le temps devient espace » (*Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit*).

<sup>9</sup> Michel Butor, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », dans *Répertoire II* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1964), p. 252–92.

## 1. L'appel (téléphonique) d'Orphée

Inventé en 1876 par Alexander Graham Bell, le téléphone intègre la trame fictionnelle d'abord à titre de curiosité technologique nouvelle, aux côtés de l'automobile, de l'aéroplane et du pianola. En-dehors de son rayonnement sociologique, qui évoque un imaginaire collectif historiquement situé<sup>10</sup>, c'est au sein d'une économie des affects qu'il prend place, ayant toujours à voir avec la sphère (familiale ou érotique<sup>11</sup>) du féminin. La ligne téléphonique apparaît également nimbée d'un halo de mysticisme en forant un canal entre le monde terrestre et le royaume des morts : escortées par les opératrices, ces nochers des temps modernes qui établissent rituellement le contact, les voix se rejoignent dans les limbes de l'acoustique, cet espace virtuel *post-mortem* où l'on n'accède qu'au prix de sa dématérialisation, qui présage la disparition imminente de l'interlocuteur. Rappelons au passage que, de tous les personnages qui peuplent le complexe narratif, seules la grand-mère et Albertine trouvent une place privilégiée dans la scénographie du téléphone, comme si le texte annonçait *sotto voce* leur spectralité prochaine, « anticipation aussi d'une séparation éternelle » (II, 432).

Le vacillement dans le surréel occasionné par l'appel téléphonique se signale en outre par le déploiement d'un réseau lexical et poétique qui invalide les présomptions du narrateur, soi-disant familier de l'appareil :

Et pourtant l'habitude met si peu de temps à dépouiller de leur mystère les forces sacrées avec lesquelles nous sommes en contact que, n'ayant pas eu ma communication immédiatement, la seule pensée que j'eus, ce fut que c'était bien long, bien incommode. (II, 431).

Cette « admirable féerie », poursuit-il, commande l'apparition d'êtres chers, « invisible[s] mais présent[s] », grâce au commerce nécromancique de la « planchette magique » (II, 431). Au seuil de l'abîme spatial qu'abolit la communication téléphonique par « un bruit abstrait — celui de la distance supprimée » (II, 432) s'interposent néanmoins les standardistes, ces Parques bienveillantes et cruelles investies du pouvoir de télescoper, dans le non-lieu des ondes sonores, des voix *a priori* distantes, arrachées à « la ville qu'il[s] habite[nt] [...], sous un ciel différent du nôtre, par un temps qui n'est

<sup>10</sup> Il n'est pas anodin que Françoise, gardienne de la tradition et porte-étendard des mœurs de la vieille province, conserve une prudente distance face à ce dispositif inquiétant, « refus[ant], quelque utilité, quelque urgence qu'il y eût, à se servir du téléphone » (III, 128).

<sup>11</sup> Comme l'ont déjà souligné plusieurs critiques, l'épisode de l'appel téléphonique du narrateur à sa grand-mère semble être le fruit d'une transposition à partir d'une anecdote tirée de la vie de l'écrivain alors qu'il séjournait à Fontainebleau (la grand-mère ayant hérité, comme souvent dans la *Recherche*, des traits de caractère et des fonctions symboliques de la mère de Proust), puis d'une réécriture d'un passage qui figurait antérieurement dans *Jean Santeuil*. Voir entre autres : Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Le téléphone proustien, *échophone* ou *égophone* ? », in *L'Œuvre et ses miniatures : Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, dir. par Luc Fraisse et Éric Wessler (Paris : Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2018), p. 617–29 ; Jesse Dylan McCarthy, « Proust au téléphone », *Transposition*, n° 6, 2016 [en ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1491> (Dernière consultation le 25 mars 2021).

pas forcément le même, au milieu de circonstances et de préoccupations que nous ignorons » (II, 431) ; mais de même, elles jouissent de la liberté de *couper la ligne*, de congédier les voix « dans ces profondeurs d'où l'on ne remonte pas » (II, 432). Capitalisées, les « Demoiselles du téléphone » sont alors déifiées dans une gradation où la clémence originelle cède peu à peu place à une mesquinerie gratuite :

Vierges Vigilantes dont nous entendons chaque jour la voix sans jamais connaître le visage, mais qui sont nos Anges gardiens dans les ténèbres vertigineuses dont elles surveillent jalousement les portes ; les Toutes-Puissantes par qui les absents surgissent à notre côté, sans qu'il soit permis de les apercevoir ; les Danaïdes de l'invisible qui sans cesse vident, remplissent, se transmettent les urnes des sons ; les ironiques Furies qui, au moment que nous murmurions une confidence à une amie, avec l'espoir que personne ne nous entendait, nous crient cruellement « J'écoute » ; les servantes toujours irritées du Mystère, les ombrageuses prêtresses de l'Invisible, les Demoiselles du téléphone ! (II, 432)

Plus loin, terrifié de la perte de communication avec sa grand-mère, le narrateur poursuit la litanie mystique, car seules « les Filles de la Nuit, les Messagères de la parole, les divinités sans visage [...] les capricieuses Gardiennes » sont aptes à ramener près de lui « l'Invisible sollicité » (II, 435) toujours en défaut de présence.

L'accumulation de figures célestes et mythologiques trahit, par excès de préciosité, le regard tendrement ironique que le narrateur porte *a posteriori* sur cette fascination collective pour un objet dont on mesure mal, aujourd'hui, la dimension surnaturelle qu'il put recouvrir aux yeux de ses contemporains. (Et on est en droit de se demander ce que Proust aurait pensé de ces environnements numériques audio-visuels vers lesquels ont migré la majeure partie de nos interactions professionnelles et sociales, à peine un siècle plus tard...) Mais elle engage surtout un contre-chant funeste qui module en mineur l'étonnement jubilatoire des retrouvailles auditives. L'expérience téléphonique prélude chez Proust à l'épreuve de la perte, comme si le circuit où pénètrent les voix pour s'acheminer d'un poste à l'autre épousait le tropisme de la descente aux enfers. L'appelant, tel un Orphée moderne qui s'agrippe au combiné plutôt qu'à sa lyre, retrouve la voix de l'aimé sous une double condition — que n'aurait sans doute pas désavouée Maurice Blanchot — : *primo*, qu'il consente à être privé de son visage au prix d'une acuité auditive quasi prémonitoire ; *secundo*, qu'à l'issue de la catabase, la présence convoitée ne soit restituée que dans l'optique d'en préparer la disparition prochaine, Eurydice ne pouvant jamais totalement échapper à son destin mortifère. Le récit de l'échange maladroit, gonflé par l'émotion et dont le *pathos* acquiert, sous un certain éclairage, une tonalité grotesque<sup>12</sup>, entre le protagoniste et sa grand-mère au poste téléphonique de Doncières prolonge le scénario orphique en s'y référant explicitement : au moment où des

---

<sup>12</sup> Margaret Gray a bien mis en valeur le potentiel tragi-comique qui résulte de l'écart entre les attentes émues du narrateur et les nœuds dans la communication et les interférences techniques, dont la trivialité accuse le caractère ironique, provoqués par le téléphone : « la sonorité angélique de la voix de la grand-mère se voit transformée en voix de marionnette de guignol que le narrateur ne réussit qu'avec difficulté à faire taire. Décrochant puis raccrochant à plusieurs reprises, il ne parvient pas à accéder à la voix de la grand-mère, comparée à un Polichinelle jacassant qui refuse de céder la parole » : Margaret Gray, « Mémoires d'outre-texte : voix fantômes dans le discours proustien », dans *Son et traduction dans l'œuvre de Proust*, dir. par Emily Eells et Naomi Toth (Paris : Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2018), p. 77–90 (p. 83).

interférences abrègent prématurément la conversation, et que la voix de l'aïeule lui échappe comme « une ombre chérie [...] parmi les ombres », le jeune homme demeure « seul devant l'appareil, [...] répét[ant] en vain : “Grand-mère, grand-mère,” comme Orphée, resté seul, répète le nom de la morte » (II, 434).

Si le texte insiste autant sur l'« impossibilité de voir » (II, 432), et multiplie les occurrences de cécité — l'accent mis sur l'absence du visage derrière la voix est renchéri par la comparaison avec une conduite à tâtons dans l'obscurité : « je continuais à l'interpeler tâtonnant dans la nuit » (II, 432) —, c'est pour mettre paradoxalement en lumière la faculté de *voyance* de l'auditeur. Le présage de la mort sourd à fleur de voix, à même ce timbre qu'il croyait jusqu'alors « à tort connaître si bien » et qu'il « écoutai[t] aujourd'hui pour la première fois » (II, 432). La mise en exergue de la voix apparaît au narrateur comme « un symbole, une évocation, un effet direct d'un autre isolement, celui de ma grand-mère, pour la première fois séparée de moi » (II, 432). Or cette séparation est pour le moins révélatrice, non seulement parce que le protagoniste, dès son retour à Paris, constatera l'aggravation de l'état de santé de sa grand-mère, mais parce qu'elle lui permet de s'acclimater à l'idée de sa mort : « je n'avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand-mère serait morte » (II, 434). Cette première entente du terme *voyance*, où résonne l'archétype rimbaldien de la vision prophétique du poète, doit être complétée par son versant proprement perceptif : l'aveuglement du narrateur avive par ricochet l'ouïe, selon un phénomène physiologique qui fait de l'obstruction d'un sens « l'avènement, parfois l'avivement d'un autre<sup>13</sup>, » comme le soutient Vladimir Jankélévitch. Nous reviendrons plus amplement sur les affinités entre l'écoute et l'obscurité, mais il convient d'ores et déjà de souligner le corrélat que représente l'échange téléphonique dans cette phénoménologie auditive. Lorsqu'on reprend le discours de Jankélévitch, qui nuance sa première affirmation en précisant qu'« il y a alternance et déplacement de la plénitude [d'un sens], mais il n'y a jamais nihilisation radicale<sup>14</sup>, » on est frappé par la translation opérée naturellement par Proust de la vision à l'oreille, en une sorte d'inversion du motif claudélien par laquelle il est écrit, en substance, que « l'oreille voit » : « l'ayant [sa voix] seule près de moi, *vue* sans le masque du visage, j'y remarquais, pour la première fois, les chagrins qui l'avaient fêlée au cours de la vie » (II, 433 : nous soulignons). Non pas que soudainement, par un prodige de la synesthésie, la voix acquiert une couleur, une géométrie, des coordonnées optiques saisissables à l'œil nu ; mais plutôt que l'attention du narrateur se canalise intégralement sur la voix recadrée de sa grand-mère, laquelle, « changée en ses proportions dès l'instant qu'elle était un tout » (II, 433), se dilate pour recueillir alors l'expressivité assignée en temps normal à son visage. Dans cette voix où se masse « cette matérialité du corps surgie du gosier<sup>15</sup> » qui en constitue, selon Roland Barthes, le *grain*, il « voit » tous les chagrins qui ont ponctué la vie de sa grand-mère, d'ordinaire neutralisés dans une contenance physionomique abolie dans le transfert électro-acoustique.

Aussi ce déplacement de l'attention rend-il explicite le point aveugle qui structure tout acte de vision : le visible fait obstacle à la connaissance de l'autre et du monde parce qu'il exige une mise à

<sup>13</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable* (Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 1983), p. 152.

<sup>14</sup> Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 153.

<sup>15</sup> Roland Barthes, « Écoute », dans *L'Obvie et l'obtus : Essais critiques III* (Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 1983), p. 217–30 (p. 226).

distance du sujet — et, conséquemment, une dissociation de la perception entre le sensible et l'intelligible<sup>16</sup> —, alors que l'audible l'implique immédiatement au cœur du sensible, l'en submerge avant même que l'intelligence puisse distinguer l'écoute de l'événement sonore, relever le bruissement sur fond de silence, ou encore chercher vainement à se soustraire à une émission auditive. « Les oreilles n'ont pas de paupières<sup>17</sup> » : tel est le douloureux constat auquel parvient Swann à ses dépens, surpris par la sonate « avant même qu'[il] eût le temps de comprendre, et de se dire : "C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutez pas !" » (I, 339). L'écoute, clairvoyance qui fait de la tache maculaire une oreille hypertrophiée, de l'aveugle un super-entendant, donnerait ainsi accès au sens premier, sensible, des choses, débarrassé des scories de l'habitude et de l'intelligence raisonnante.

## 2. L'écoute, « le temps et l'espace rendus sensibles au cœur » (III, 887)

À revers de l'oculocentrisme philosophique, la valorisation de l'écoute à l'aveugle détermine l'ontologie proustienne, dont le téléphone propose une miniature. La présence à l'autre se mesure au surinvestissement aural mobilisé par les interlocuteurs, ceux-ci devenant, dans la durée de la médiation, une voix, une oreille uniquement. Cette synecdoque sensorielle engagerait bel et bien une « intersubjectivité idéale (au besoin intolérable, tant elle est pure) » qui s'accomplit, pour Roland Barthes, dans l'espace-temps du téléphone : « l'ordre d'écoute qui inaugure toute communication téléphonique invite l'autre à ramasser tout son corps dans sa voix et annonce que je me ramasse moi-même tout entier dans mon oreille<sup>18</sup>. »

Le téléphone actualiserait donc la dialectique de la présence et de l'absence — de la présence dans l'absence, grand *topos* psychanalytique et derridien de la voix et de l'économie désirante qu'elle instaure — qui innerve toute la *Recherche*. À l'horizon de cette dialectique, les voix se retrouvent virtuellement projetées dans un champ acoustique déterritorialisé qui, simultanément, creuse la distance géographique réelle. Cependant, comme le montre le cas de la grand-mère, il semble que l'autre n'est jamais autant accessible que lorsque sa présence charnelle fait défaut — « Présence réelle que cette voix si proche — dans la séparation effective ! » (II, 432) — ; et, inversement, que dans la contiguïté ne cessent de s'éloigner les êtres, illisibles les uns pour les autres. L'écoute, qui est « ce qui sonde<sup>19</sup> », découvre, par le truchement de cet appareil *auscultant*, les mécanismes essentiels de la psychologie proustienne : « je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir » (II, 432).

Le second passage qui nous requiert figure dans *Sodome et Gomorrhe* : au retour d'un dîner mondain chez la princesse de Guermantes, le protagoniste attend la visite d'Albertine qui avait convenu le retrouver après une soirée au théâtre. L'absence de la jeune femme, à l'heure tardive où il regagne ses quartiers, l'inquiète, aussi s'assure-t-il d'actionner le commutateur du téléphone « dans l'espoir que soupant peut-être avec des amies, dans un café, elle aurait l'idée de [...] téléphoner » (III, 127). Une

<sup>16</sup> Voir à ce propos l'étude d'Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé* (Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes »), 2011.

<sup>17</sup> Pascal Quignard, *La Haine de la musique* (Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1996), p. 108.

<sup>18</sup> Roland Barthes, « Écoute », p. 223.

<sup>19</sup> Barthes, « Écoute », p. 222.

scénographie de l'attente, telle que la dissèque Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, se met en place : transi par « l'angoisse d'attente, dans sa pureté, [qui] veut qu'[il] soi[t] assis dans un fauteuil à portée du téléphone, sans rien faire<sup>20</sup>, » la figure hiératique du narrateur constitue le point autour duquel orbite Françoise, jacassant autour de lui en exacerbant du coup ses craintes de rater le bruit du téléphone. Les bruits, comme le note Anne Penesco, « font contrepoint à la vie affective<sup>21</sup>. » La préséance accordée à l'écoute, qui s'affine dans l'angoisse du narrateur, rappelle ainsi que l'espace affectif proustien irradie en un puissant complexe sonore : « De peur de ne pas l'entendre, je ne bougeais pas. Mon immobilité était telle que, pour la première fois depuis des mois, je remarquai le tic-tac de la pendule » (III, 128). Comme le stipule Barthes, l'audition « semble essentiellement liée à l'évaluation spatio-temporelle<sup>22</sup>, » le sujet à l'écoute balayant auditivement l'environnement pour s'y enchâsser, se territorialiser, se l'approprier et le délimiter à la mesure de son habitat. Aussi la *surécoute* du narrateur, pour reprendre le néologisme de Peter Szendy<sup>23</sup>, le rend-il pleinement au monde, à l'impression première des choses qui résilie les catégories de la pensée, avec les lignes de fractures et les angles morts artificiels dont elle crée l'habitude. Cet accès au monde primitif, phénoménal, se double également d'une saisie intuitive de soi — « l'écoute [...] peut et doit nous apparaître non pas comme une figure de l'accès au soi, mais comme *la réalité même de cet accès*<sup>24</sup> » — qu'exacerbe l'écoute intensive et solitaire :

je recommençai à écouter, à souffrir ; quand nous attendons, de l'oreille qui recueille les bruits à l'esprit qui les dépouille et les analyse, et de l'esprit au cœur à qui il transmet ses résultats, le double trajet est si rapide que nous ne pouvons même pas percevoir sa durée, et qu'il semble que nous écoutions directement avec notre cœur. (III, 128)

Alors que le visible et le lisible masquent la complexité du monde en imprimant une interface entre moi et le réel, l'écoute est au contraire un vacillement perpétuel « de l'esprit au cœur », une circulation à double-sens entre l'intérieur et l'extérieur, un « *fort-da* » rythmé par la dilatation et la réverbération du son ; *in fine*, une oscillation maintenue entre un en-moi qui absorbe le stimulus auditif et un hors-soi indispensable à son expansion et à sa résonance : « Écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré : car elle s'ouvre en moi tout autant qu'autour de moi, et de moi tout autant que vers moi<sup>25</sup>. » Parce qu'il érode les frontières étanches de la conscience et perméabilise le sujet au sensible, le procès auditif est bien la manière la plus efficace pour faire l'expérience du monde dans son immédiateté.

Or, qu'en est-il de cette immédiateté lorsque le sujet à l'écoute incorpore la structure dialogique et inter-subjective de la conversation ? Car Albertine finit bien par donner signe de vie, « du fond du Paris populaire et nocturne », par un coup de fil qui s'annonce solennellement dans toute son enflure

<sup>20</sup> Roland Barthes, « Attente », dans *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977), p. 49.

<sup>21</sup> Anne Penesco, « Écouter et traduire les bruits au temps du futurisme », dans *Son et traduction dans l'œuvre de Proust*, dir. par Eells et Toth, p. 57–75 (p. 72).

<sup>22</sup> Roland Barthes, « Écoute », p. 218.

<sup>23</sup> « [L]a *surécoute* pourrait s'entendre comme une intensification de l'écoute, comme sa forme hyperbolique, portée à incandescence, à sa pointe la plus extrême et la plus active » : Peter Szendy, *Sur écoute : Esthétique de l'espionnage* (Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007), p. 26.

<sup>24</sup> Nancy, *À l'écoute*, p. 30–31. Nous soulignons.

<sup>25</sup> Nancy, *À l'écoute*, p. 33.

wagnérienne<sup>26</sup> : « Je ne vous dérange pas en vous téléphonant à une pareille heure ? » (III, 128–29). La référence à *Tristan*, chargée de son imaginaire de nuit et de mort, inscrit ce second appel dans le même orbe mythique que celui, orphique, de la grand-mère : car par-delà le blasphème que représente, aux yeux d'un wagnérien orthodoxe, un tel court-circuit axiologique entre le début du troisième acte de *Tristan* et la trivialité d'une sonnerie de téléphone<sup>27</sup>, ce sont en réalité les prémisses de la mort d'Albertine qui résonnent derrière la comparaison avec le *Liebestod*.

La réification de l'appel, qui met un terme à cette « ascension tourmentée dans les spirales de [s]on angoisse solitaire » (III, 128), est une libération à double tranchant pour le narrateur : car encore lui faut-il vaincre les résistances d'Albertine, peu encline à troquer les réjouissances nocturnes pour les caprices libidineux de son amant, tout en affectant l'indifférence, l'encercler dans les rets discursifs d'un chantage émotif afin de l'attirer auprès de lui. Au sein de ce dialogue rapporté où, comme l'observe le narrateur, il est évident « qu'elle mentait » (III, 129), c'est le tissu sonore duquel se détache la voix d'Albertine qui exprime au mieux les intentions véritables de la jeune fille :

Mais où était-elle ? À ses paroles se mêlaient d'autres sons : la trompe d'un cycliste, la voix d'une femme qui chantait, une fanfare lointaine, retentissaient aussi distinctement que la voix chère, comme pour me montrer que c'était bien Albertine dans son milieu actuel qui était près de moi en ce moment, comme une motte de terre avec laquelle on a emporté toutes les graminées qui l'entourent. (III, 129)

Le même constat se dégage de cette description de la texture sonore inquiétante que lors de l'expérience de la voix sublimée de la grand-mère : l'appel téléphonique découpe un échantillon dans la trame de la vraie vie d'Albertine, extirpée de son terreau avec « toutes les graminées qui l'entourent », et charrie en ses ondes la nature qu'elle tient d'ordinaire en sourdine derrière des paroles trompeuses, impénétrables pour le narrateur : « Pour Albertine, je sentais que je n'apprendrais jamais rien, qu'entre la multiplicité entremêlée des détails réels et des faits mensongers je n'arriverais jamais à me débrouiller [...] à moins que de la mettre en prison » (III, 131). Lointaine, inaccessible, Albertine n'est jamais autant présente qu'absente, dans cette voix toujours déjà — « peu à peu quoique aussitôt<sup>28</sup>, » pour reprendre la séquence adverbiale de Blanchot — en instance de départ. Au contraire de l'aïeule, c'est moins par excès de lisibilité de son visage que sa présence nuit à la saisie du narrateur — il ne saurait y avoir de dénominateur commun à toutes les facettes d'Albertine, comme l'illustrent la scène de leur baiser à Paris<sup>29</sup> et le constat de l'opacité de son visage —, que par

<sup>26</sup> « [...] j'entendis tout à coup, mécanique et sublime, comme dans *Tristan* l'écharpe agitée ou le chalumeau du pâtre, le bruit de toupie du téléphone » (III, 128–29).

<sup>27</sup> On retrouvera le même rapprochement incongru entre la *Walkyrie* de Wagner, cette musique tout en grande pompe, et l'alerte discordante des sirènes dans *Le Temps retrouvé* : « Mais parfois retentissait la sirène comme un appel déchirant de Walkure — seule musique allemande qu'on eût entendue depuis la guerre — jusqu'à l'heure où les pompiers annonçaient que l'alerte était finie » (IV, 356).

<sup>28</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1959), p. 16.

<sup>29</sup> « Bref, de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant, comme si en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui



la médiation du langage qui systématiquement fait écran. C'est pourquoi, comme l'annonce la question qui entame le passage précédemment cité, être à l'écoute de la voix d'Albertine et des bruissements qui la sertissent exige l'élaboration d'une herméneutique.

Pour Barthes, un second type d'écoute, pressenti comme un déchiffrement, succède à sa fonction d'ancrage territorial : « écouter, c'est se mettre en posture de décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet, pour faire apparaître à la conscience le “dessous” du sens (ce qui est vécu, postulé, intentionnalisé comme caché)<sup>30</sup>. » Si la suspicion du narrateur le pousse à multiplier les conjectures à partir de la source sonore captée en arrière-plan pour recomposer le milieu où se trouve réellement Albertine, elle le rend surtout conscient du dispositif de l'écoute téléphonique dans lequel écouter signifie également se savoir écouté : « Les mêmes bruits que j'entendais frappaient aussi son oreille et mettaient une entrave à son attention » (III, 129). Cette surconscience auditive restreint la menteuse dans ses faux-fuyants, la surprend en flagrant délit de duplicité. Se sachant auscultée de la sorte, Albertine *s'écoute* à son tour pour mieux, semble-t-il, échapper aux aguets du jaloux en accordant ses affabulations au diapason du paysage sonore ambiant : « en se déconstruisant, écrit encore Barthes, l'écoute s'extériorise, elle oblige le sujet à renoncer à son “intimité”<sup>31</sup>. »

Cette structure spéculaire de l'écoute résulte de la manipulation émotive et de la cynégétique tortueuse qui président aux amours de Marcel et d'Albertine ; elle n'en demeure pas moins tributaire de la sonorité comme matériau sensible, celle-ci étant toujours *en même temps* résonance, porteuse de son propre écho. Le son s'accompagne immédiatement, et dans son immanence même, « d'un renvoi constitutif, d'une résonance ou d'une réverbération, d'un retour sur soi par quoi seulement le “soi” peut avoir lieu<sup>32</sup>. » L'écoute modélise donc, par les mécanismes qui lui sont inhérents, l'extériorisation de soi dont procède toute subjectivation — existence à soi qui participe toujours *a minima* d'un détour par l'autre, d'un « report, [d'un] rapport<sup>33</sup> » au sensible. Mais il semble surtout qu'elle forme l'armature secrète de la dialectique de la présence et de l'absence dans laquelle se donne et se dérobe d'un même geste Albertine : « déjà, aux derniers mots entendus au téléphone, je commençai à comprendre que la vie d'Albertine était située [...] à une telle distance de moi qu'il m'eût fallu toujours de fatigantes explorations pour mettre la main sur elle » (III, 130–31). Le dispositif aural du téléphone a donc ceci de particulier : il révèle qu'Albertine se comporte elle-même comme un objet sonore<sup>34</sup>, et qu'il faille mobiliser les ressources perceptuelles de l'écoute moins pour

---

diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes aux autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il enferme [...], c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celles que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre » (II, 660).

<sup>30</sup> Roland Barthes, « Écoute », p. 221.

<sup>31</sup> Barthes, « Écoute », p. 230.

<sup>32</sup> Jean-Luc Nancy, « Ascoltando », dans Peter Szendy, *Écoute : Une histoire de nos oreilles* (Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2001), p. 8.

<sup>33</sup> Nancy, « Ascoltando », p. 8.

<sup>34</sup> Dans *La Prisonnière*, le narrateur affirme d'Albertine endormie que « [s]eul son souffle était modifié par chacun de mes attouchements, comme si elle eût été un instrument dont j'eusse joué et à qui je faisais exécuter des modulations en tirant de l'une, puis de l'autre de ses cordes, des notes différentes » (III, 620).

distiller son essence intime qu'à l'intention de laisser bruire et se disperser la mélodie métamorphique de ses variations continues.

### 3. « L'ouïe, ce sens délicieux » (III, 623) : écrire par-delà la cloison de la chambre

Pour autant que le protagoniste de la *Recherche* réussisse à convaincre Albertine de s'installer avec lui à Paris, de troquer sa vélocité foncière pour une existence statique de femme entretenue, elle persiste à échapper à l'emprise du narrateur. Comme la musique, elle n'est préhensible que dans la matière sonore d'un téléphone nocturne, les gazouillis de sa voix au milieu de celle des jeunes filles de Balbec<sup>35</sup> ou, et encore que partiellement, lorsque les mécanismes du pianola l'obligent à se poser pour un temps dans la chambre du narrateur. La proximité physique d'Albertine suffit pour un temps à convaincre le narrateur d'une mainmise sur sa maîtresse, « [I]es cloisons qui séparaient [leur] deux cabinets de toilette [...] éta[n]t si minces » (III, 521) : à l'instar du récepteur téléphonique, coup de sonde dans la rumeur sonore qui dénonce la fausseté d'Albertine, la cloison du mur mitoyen entre leur chambre fonctionne comme un stéthoscope<sup>36</sup> qui capte les moindres motions, les moindres vibrations, et traque les allées et venues d'Albertine par « le plus léger frémissement qui venait de sa chambre » (III, 904). Ce dispositif n'est d'ailleurs pas sans rappeler la communication percussive entre le narrateur et sa grand-mère à l'hôtel de Balbec<sup>37</sup>. Dans les chambres successives où séjourne Marcel, les murs ont véritablement des oreilles ; en revanche, ils n'ont pas de bras, et en fussent-ils dotés qu'ils n'auraient pas su empoigner Albertine assez solidement pour la retenir puisque, fuyante comme la musique sur laquelle « aucun liseré ne vient se refermer », elle passe et ne fait que passer<sup>38</sup>. La *fugitive* est tout entière tendue vers sa fuite, finalité qu'elle partage avec le flux sonore « qui n'a d'autre corps que celui d'être une fuite<sup>39</sup>. »

Ainsi, tandis qu'il se félicitait d'avoir, par le truchement de Françoise, inculqué à Albertine le pli de ses habitudes, la priant de « ne plus faire de bruit avant qu'[il] eusse sonné » (III, 525), le narrateur s'inquiète d'entendre, « dans le silence de la nuit, [...] un bruit en apparence insignifiant mais qui [I]e remplit de terreur, le bruit de la fenêtre d'Albertine qui s'ouvrait violemment » (III, 903). Faisant suite à une dispute qu'il présumait dénouée, ce brusque claquement anticipe l'évasion prochaine de la

<sup>35</sup> « C'est avec délices que j'écoutais leur pépiement. [...] L'amateur de jeunes filles sait que les voix humaines sont encore plus variées [que celles des oiseaux]. Chacune possède plus de notes que le plus riche instrument. [...] [I]l y avait dans le gazouillis des jeunes filles des notes que les femmes n'ont plus » (II, 261–62).

<sup>36</sup> Nous reprenons la métaphore critique du stéthoscope comme « écoute médiatisée à partir d'une chambre et à travers une paroi » à l'article de Jesse Dylan McCarthy précédemment cité (« Proust au téléphone », § 6, s. p.) Ingrid Wassenaar compare également le dispositif du mur — la *cloison* — à la matrice utérine, qui sépare tout en protégeant (voir « Moments of Attachment: The Cloison », in *Proustian Passions: The Uses of Self-Justification for* À la recherche du temps perdu (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 98–129.

<sup>37</sup> « Et à peine j'avais frappé mes coups que j'en entendais trois autres, d'une intonation différente, ceux-là empreints d'une calme autorité, répétés à deux reprises pour plus de clarté et qui disaient : “Ne t'agite pas, j'ai entendu ; dans quelques instants je serai là !” » (II, 29).

<sup>38</sup> Jean-Christophe Bailly, « Les fontaines qui écoutent au loin... », dans *L'Élargissement du poème* (Paris : Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 2015), p. 39–45 (p. 41).

<sup>39</sup> Bailly, « Les fontaines qui écoutent au loin... », p. 42.

prisonnière, que les sermons et la docilité récents contribuaient pourtant à démentir : ici encore, l'émission sonore agit de révélateur, au sens photographique du terme, en actualisant l'intention réelle autrement restée latente dans l'image ou dans le langage<sup>40</sup>. En outre, les circonstances nocturnes de cette prophétie auditive, nullement anodines, sont à subsumer, au même titre que la paroi obstructive du mur pour le voyeur, sous un régime anti-oculocentriste du sensible. L'ouïe, on le sait au moins depuis Nietzsche, s'affine et s'amplifie « dans la nuit ou la pénombre des forêts et des cavernes obscures [...] : à la lumière, l'oreille est moins nécessaire<sup>41</sup>. » À l'ombre portée des dissimulations d'Albertine, la jalousie panique du narrateur incline naturellement vers cet « organe de la peur<sup>42</sup> » qu'est l'oreille. Doté d'un supplément de perception et de rétention que lui confère la chambre devenue un point d'écoute, le narrateur peut consigner, tel un sismographe, les fluctuations et les tremblements de la trajectoire d'Albertine, même à distance<sup>43</sup> ; mais « l'écoute, malgré sa promptitude, sa vivacité ou sa patience, reste toujours imparfaite et tendue, tout se passant pour elle comme si cela même vers quoi elle tendait était en train de s'enfuir et de se dérober<sup>44</sup>. » Pour retenir enfin Albertine, l'apprenti-écrivain devra consentir à la perdre pour qu'elle resurgisse, comme Eurydice doublement morte, dans les plis et les déplis de l'écriture ; dès lors saturée par son absence, celle-ci seulement est à même de la restituer comme pure présence dans le creusement de son échappée.

Cette écriture, c'est depuis la chambre qu'elle doit avoir lieu, non parce que la *Recherche* boucle son circuit sur la nécessité du solipsisme, mais plutôt parce qu'elle constitue un poste d'écoute privilégié entre un monde maintenu à portée d'oreille et une intériorité où le laisser résonner, au prisme de la sensibilité du « diapason-sujet<sup>45</sup>. » Loin d'être un enfermement, la chambre proustienne est un espace de résonance qui s'ouvre sur le monde et permet, par la circulation du son, un échange constant entre le moi et le sensible. La scène réservée aux « cris de Paris » exemplifie cette transversalité : l'orchestration des airs clamés par les marchands ambulants, qui vendent légumes, petits crustacés ou fromages, gagne la chambre du protagoniste depuis sa fenêtre en une lumineuse symphonie pour chœur, une « Ouverture pour un jour de fête » (III, 623) dont il admire la coloration évoquant les mélodies de *Boris Godounov* ou *Pelléas et Mélisande*. À la gourmandise d'Albertine, qui se délecte d'avance des victuailles annoncées, laissant ses envies papillonner d'un produit à l'autre au rythme de leur mention, s'oppose l'émotion esthétique du narrateur, goûtant avant tout les riches modulations « des récitatifs déclamés par ces gens du peuple, comme ils le seraient dans la musique » (III, 624) plutôt que la texture des aliments en bouche. Cette incompatibilité, dont Martine

<sup>40</sup> La cloison, remarque Wassenaar, fonctionne comme un dispositif de révélation intermittent et partiel, par lequel le narrateur agit sur le monde sans *voir* le fruit de ses actions : « *the cloison is like a blinking eye, an on-off switch, the tap-tapping of a morse-code machine, a camera's shutter action, or the second hand of a watch: movements that in not knowing what they do, effect another action* » : Ingrid Wassenaar, « Moments of Attachment: The Cloison », p. 129.

<sup>41</sup> Friedrich Nietzsche, *Aurore*, traduit de l'allemand par Julien Hervier (Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1989), § 250, p. 182–83.

<sup>42</sup> Nietzsche, *Aurore*, p. 182.

<sup>43</sup> « Même quand je restais à la maison tout l'après-midi, ma pensée [...] suivait [Albertine] dans sa promenade, décrivait un horizon lointain, bleuâtre, engendrait autour du centre que j'étais une zone mobile d'incertitude et de vague » (III, 538).

<sup>44</sup> Bailly, « Les fontaines qui écoutent au loin... », p. 42.

<sup>45</sup> Nancy, *À l'écoute*, p. 37.

Gantrel a démontré le caractère prémonitoire au regard de la fugue d'Albertine<sup>46</sup>, cristallise l'articulation entre le sensible et l'écriture dans la *Recherche*, où la picturalisation spontanée du langage est résiliée depuis l'âge des noms : à rebours du raisonnement d'Albertine, convoitant à travers le signe l'éveil de la sensation — « des carottes à deux ronds la botte » (III, 634) étant d'emblée fantasmées en « carottes à la crème », les haricots verts sublimés en condiments « tout fins, ruisselants de vinaigrette » (III, 635) —, le narrateur fait de la sensation (gustative, mais également sonore, harmonique, paradigmatique) l'entame par laquelle entrer dans le langage et s'y impliquer sensiblement. Ce que goûte le narrateur réside dans les réseaux d'associations poétiques qui se déploient autour de l'aliment, les métonymies et les métaphores qui tantôt le rattachent à son milieu d'origine, tantôt le recréent dans une expérience gastronomique confinant à la virtuosité artistique<sup>47</sup>. La chorale alimentaire recueillie depuis la chambre peut donc s'affranchir de la substantification et diffracter toute la gamme du sensible : « L'ouïe, ce sens délicieux, nous apporte la compagnie de la rue dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur » (III, 623). Si à nouveau l'oreille voit, elle recueille en plus l'excitabilité gustative des papilles dont elle anticipe moins la satisfaction à venir qu'elle tend une corde stylistique supplémentaire pour recréer poétiquement le monde.

Révélaient que le sensible et son expression participent d'un même enroulement dynamique, *À la recherche du temps perdu* déploie une caisse de résonance où l'écriture se ravitaille dans une potentialité de réverbération illimitée. Comme l'ont montré en condensé les scènes du téléphone, l'écoute apparaît comme une réserve dramatique, par la tension vive qu'elle entretient entre le visible et l'invisible, entre le masque des apparences et le repli de l'intimité ; mais elle découvre surtout une épaisseur existentielle où les états du sensible s'interpénètrent dans un bougé constant. La motilité et l'ubiquité du son, qui traverse les parois pour décloisonner l'intériorité et l'extériorité, travaillent de concert avec la mémoire involontaire pour saper la syntaxe apposée sur le monde par l'habitude et l'entendement rationnel. Alors que la visite de l'atelier d'Elstir a fait l'objet d'abondants commentaires sur la nécessité de désamorcer la vision synthétique afin de retrouver l'impression première, peu ont replacé l'espace sonore au cœur d'un procès sensible analogue de réhabilitation de l'erreur perceptive. Pourtant, la clause du *Temps retrouvé* formule explicitement ce principe dans des termes auditifs :

<sup>46</sup> Martine Gantrel, « Albertine ou l'étrangère : une nouvelle interprétation des “cris de Paris” dans *La Prisonnière* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 100, n° 1 (janvier–février 2000), p. 3–25.

<sup>47</sup> Gantrel compare en ce sens la gourmandise du narrateur lorsqu'il dîne avec Saint-Loup à Doncières, se régaland « de ces mêmes poissons, coquillages et crustacés qu'il dit détester » lorsque chargés des connotations sexuelles par la proximité d'Albertine : « Même si la gourmandise est rapidement invoquée [...], il est évident que le plaisir du narrateur réside essentiellement dans les associations de pensées, de souvenirs et d'images que la contemplation et la dégustation de ce plat de poisson font surgir, associations d'autant plus riches qu'elles s'encastrent les unes dans les autres, en procédant soit par métonymie (la goutte salée dans la coquille de l'huître, le sarment nouveau encore attaché à la grappe de raisin) soit par métaphore quand c'est l'art du cuisiner qui permet de recréer l'illusion du milieu d'origine et fait en sorte qu'un “long plat de terre” évoque les fonds maritimes » (Gantrel, « Albertine ou l'étrangère », p. 19).

je pourrais à la rigueur, dans la transcription la plus exacte que je m'efforcerais de donner, ne pas changer la place des sons, m'abstenir de les détacher de leur cause à côté de laquelle l'intelligence les situe après coup, bien que faire chanter doucement la pluie au milieu de la chambre et tomber en déluge dans la cour l'ébullition de notre tisane ne dût pas être en somme plus déconcertant que ce qu'ont fait si souvent les peintres. (IV, 622)

Cette ambition programmatique, désormais rétroactive, présuppose une écoute à l'aveugle, où le percept se détache de la source effective de son émission et ouvre une multiplicité d'horizons de transposition stylistique. Isolée par une intensification de la sensation, l'impression auditive, remédiatisée par la subjectivité du scripteur, intègre une grammaire inédite du sensible qui féconde l'écriture à mesure qu'elle se formule. Confiné dans sa chambre, l'écrivain-diapason proustien vibre des sonorités qu'il laisse résonner, se diffracter et, à la manière d'une lanterne magique, recomposer à l'aveugle le spectacle du réel.

Isabelle Perreault  
Université du Québec à Rimouski

*H-France Salon*

ISSN 2150-4873

Copyright © 2021 by the H-France, all rights reserved.