OUKA
Osaka University Knowledge Archive

Title	LE CHANGEMENT DE POINT DE VUE DANS A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU
Author(s)	Wada, Akio
Citation	Gallia. 1981, 20, p. 43-52
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/10497
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

LE CHANGEMENT DE POINT DE VUE DANS *A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*

Akio WADA

A la recherche du temps perdu de Marcel Proust est un roman écrit à la première personne: dans ce roman tout est raconté à travers la conscience du narrateur et tout est vu par ses yeux. Le *je* est à la fois le narrateur et le personnage principal: cette dualité entraîne un point de vue dans l'espace et dans le temps. Le point de vue signifie ici une manière particulière de voir le monde, de sorte que l'on peut considérer que le point de vue se reflète dans le champ visuel, ou plutôt dans la façon de représenter le monde extérieur. Ce roman peut être considéré comme l'ensemble d'épisodes ou de fragments, mais il ne faut pas oublier qu'un point de vue qu'est le *je* existe depuis le début jusqu'à la fin de l'oeuvre. Or, ce point de vue est-il fixe et déterminé? Nous poursuivrons la ligne de ce point de vue en examinant la manière du narrateur de reproduire le monde.

I. Ce qui est lointain et ce qui est proche

Puisque le point de vue se pose sur le narrateur qui est le héros, le monde extérieur se présente en perspective devant lui: les uns se voient *loin* et d'autres *près*. Cependant, la perspective dans cette oeuvre est-elle la même qu'une perspective ordinaire? L'expression 《une autre partie》 ou 《une partie d'une vie autre》[(1)], employée pour exprimer *ce qui est lointain*, suggère une différence qualifitative entre *ce qui est lointain* et *ce qui est proche*.

A) Ce qui est proche

Les deux promenades de Méséglise et de Guermantes, qui apparaissent dans *Du côté de chez Swann*, se trouvent extrêmement originaux: le narrateur décrit les plantes sur le bord du chemin, marques de l'originalité d'un champ, en les décorant de qualificatifs et de métaphores originaux; il ne faut pas

négliger le fait que chaque fleur est appelée par son propre nom: le nom est le symbole de l'individualité dans les 1er et 2e volumes. Il est nécessaire de remarquer que le héros ne voit jamais *ce qui est lointain* dans ces promenades et que les végétaux se trouvent *près* de lui, assez près pour qu'il puisse en distinguer les variétés. Lors de l'apparition des personnages, on trouve toujours les descriptions de leur regard: le regard ainsi que le nom fonctionne en tant que le symbole de l'originalité. Il est naturel que ces personnages se présentent assez *près* du narrateur pour pouvoir échanger des regards avec lui. Ce n'est pas seulement les êtres humains, mais les objets qui ont des regards particuliers: la personnification ou l'individualisation des choses n'est employée que pour celles qui existent *près* du héros.

Le narrateur ressent de temps à autre des impressions privilégiées qui lui procurent une joie étrange; dans les épisodes[2] où il ne réussit pas à déchiffrer l'énigme de cette joie, il attribue la cause de l'échec au fait que les objets qui lui ont donné quelque impression sont 《liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite》[3]; dans ces épisodes d'échec, les objets apparaissent sans exception près de notre héros. Ainsi, *ce qui est proche* est non seulement original, mais encore lié à un objet particulier.

B) Ce qui est lointain

L'emploi des termes religieux et des métaphores pour *ce qui est lointain* nous permet de penser qu'il appartient à un monde d'ordre différent, échappant à l'individualité ou à la particularité. Il est bien utile d'étudier l'épisode célèbre des trois clochers afin d'élucider la signification positive de *ce qui est lointain:* dans la voiture qui va vers la ville de Martinville, le narrateur éprouve une joie spéciale à cause du changement de la forme produite par les deux clochers de Martinville qu'on voit *dans le lointain* et le clocher de Vieuxvicq situé encore plus loin, et il réussit à saisir cette impression par le moyen de l'écriture. Il est possible de relever trois caractéristiques dans ses phrases: 1) la description de la variation de la forme créée par les trois clochers, 2) la description du changement de la lumière, 3) l'emploi de diverses métaphores pour un même objet. La mobilité de ces clochers nous fait penser qu'ils sont affranchis de leur propre position dans l'espace, et la pluralité des métaphores signifie qu'ils se trouvent délivrés d'un 《objet particulier》. On peut y découvrir des significations plus

profondes et plus positives. D'abord, remarquons le phénomène par lequel les trois clochers situés à des places différentes s'unissent en un point dans l'espace: ce qu'on pourrait nommer *concentration spatiale.* Puisque la diversité des métaphores a pour cause le changement du temps, la juxtaposition des métaphores dissemblables dans le texte du héros peut être considérée comme la concentration de moments différents: ce qu'on pourrait nommer *concentration temporelle.* Ce qui est remarquable ici, c'est que les clochers paraissent éloignés à tout moment, bien que la voiture se rapprochent réellement de ces clochers. *Ce qui s'approche* est toujours individualisé et se présente comme un objet particulier dans les 1er et 2e tomes, mais l'auteur évite habilement ce phénomène dans cet épisode; devant l'église de Martinville le héros essaie de ne pas penser à son impression spéciale et il ne regarde même pas les clochers. Ainsi, *ce qui est lointain* est extrêmement important pour saisir le secret des impressions privilégiées, dans lesquelles le mouvement d'un sujet ou d'un objet et la lumière du soleil couchant ou du soleil levant, c'est-à-dire, la lumière qui change rapidement et perceptiblement pendant le court temps, jouent un rôle important: en effet, ces deux éléments entraînent le phénomène de la concentration temporelle ou spatiale dans *ce qui est lointain.*

Or, quelle est la signification de la concentration que l'on a constatée dans *ce qui est lointain?* Comme le narrateur le dit dans *Le temps retrouvé*[5], il a essayé de trouver la 《loi》 en se servant d'un téléscope, non d'un microscope; il est possible de reconnaître une sorte de loi, la loi littéraire, dans *ce qui est lointain;* il s'agit de pour ainsi dire *l'autoreprêsentation:*on pourrait constater la loi ou le principe de la création littéraire de Proust: métaphore, métonimie, spatialisation du temps.

II. Le changement de point de vue

A) Le problème du nom

Il s'agit du nom d'un pays dans les 1er et 2e volumes: entrer dans un pays, c'est ouvrir son nom, comme le narrateur le dit: 《ç'avait été comme si j'avais entr'ouvert un nom (…)》. Le nom de Balbec une fois ouvert, les images que ce jeune homme y a fait vivre par l'imagination sont chassées et des choses réelles —— 《un tramway, un café, les gens qui passaient sur la place》[6] —— y entrent: s'approcher d'un nom et l'ouvrir, c'est s'approcher

de la réalité et y entrer. D'ailleurs le nom de Balbec contient celui de Guermantes: le héros fait la connaissance des gens de Guermantes et il arrive à acquérir la clef pour s'approcher du nom de Guermantes dans le troisième volume.

Il y a des réflexions sur le nom au début du *Côté de Guermantes;* il est question ici du nom d'une personne, non plus de celui d'un pays. Selon le narrateur, au fond du nom est caché la 《fée》[7], qui est, semble-t-il, la signification que l'imagination ajoute au nom. La 《fée》 dont il s'agit ici 《dépérit si nous nous approchons de la personne réelle à laquelle correspond son nom》, et 《la fée peut renaître si nous nous éloignons de la personne》[8]: ce phénomène suggère que le nom est toujours *ce qui est lointain* pour le héros. Il est vrai que la distance est, dans ce cas-ci, psychologique ou intérieure, mais, considérant le fait que cette distance est comparée à celle dans l'espace, on pourrait penser que le nom a un rapport analogique avec *ce qui est lointain* dans les 1er et 2e tomes. Quelles sont les caractéristiques du nom dans un sens vrai? Les imaginations, les sentiments et les rêves qu'un nom nous a donnés à des moments différents du passé *se concentrent* dans ce même nom en se séparant l'un avec l'autre[9]: ce n'est rien d'autre que la *concentration temporelle.* En outre, le nom de Guermantes est comparé à un 《petit ballon》 dans lequel 《l'air de Combray》, c'est-à-dire la vie entière d'alors de Combray, est enfermé[10]: il s'agit de la *concentration spatiale.* De cette façon, le nom possède les mêmes caractéristiques que *ce qui est lointain;* on peut le considérer comme chargé du rôle de *ce qui est lointain.* La différence entre ces deux notions est que l'une est inévitablement liée à une personne, tandis que l'autre était des objets ou des couleurs du ciel. C'est nécessaire pour la structure de l'oeuvre; en effet, le héros parvient à se rapprocher de *ce qui est lointain* en s'approchant d'une personne, à savoir, d'un nom; il s'ensuit que, la 《fée》 morte, il se trouve devant la réalité banale.

Comment les personnages sont-ils décrits dans le salon? Quant au regard, il est rattaché à celui d'une autre personne[11], différant des regards, symbole de l'individualité, qu'avaient les gens dans les 1er et 2e volumes: le regard se trouve placé sous la loi qui domine sur le monde humain. La généralisation telle qu'on voit ici est attacher 《des lieux de la terre situés bien loin l'un de l'autre》[12]: ce n'est rien de moins que la *concentration spatiale.* De cette

manière, *ce qui est lointain* a été remplacé par le nom dans le 3^{e} volume, et puis le nom est devenu *ce qui est proche;* le nom dépérit mais les caractéristiques essentielles de *ce qui est lointain* vivent dans le point de vue nouveau du narrateur qui généralise.

B) L'extérieur et l'intérieur comme espace de l'existence de point de vue

Il est nécessaire de prendre une façon nouvelle d'analyse dans laquelle il s'agit des deux directions: A) 〈l'extérieur (espace de l'existence de point de vue) ⟶ l'intérieur〉 et B) 〈l'intérieur (espace de l'existence de point de vue) ⟶l'extérieur〉; nous utilisons ces deux notions, l'extérieur et l'intérieur, en tant que ceux dans l'espace. On trouve l'embryon de ces deux directions dans les 1er et 2^{e} volumes: la direction A) signifie le passage de l'imagination à la réalité; par exemple, La Berma dans le théâtre[13] Mme Guermantes dans l'église[14], Albertine dans la chambre de l'hôtel[15] etc... Leur réalité refuse l'imagination, l'attente et le désir du héros. Cependant, il y a deux exceptions: l'église de Saint-Hilaire et l'atelier d'Elstir, qui, loin de refuser le narrateur, le conduisent à la réalité supérieure ou à la création artistique. Ce qui nous paraît intéressant dans l'atelier, c'est le fait que le peintre était en train d'achever 《la forme du soleil à son coucher》[16] au moment où le héros y est entré; considérant que le soleil couchant était indispensable pour la signification positive de *ce qui est lointain,* il nous semble qu'il existe un rapport intime entre le soleil et la création artistique. A propos de la direction B), un point de vue ou une vision n'y est pas encore formé dans les 1er et 2^{e} tomes. Alors, nous devons nous borner à dire que les chambres du narrateur, l'intérieur le plus important où sera formé le point de vue, n'est rien de moins que son moi, et que des parties différentes de l'extérieur, surtout de *ce qui est lointain,* se reflètent dans ces chambres; ces reflets nous montrent que le champ visuel exerce une influence sur le point de vue. Le soleil couchant dont on n'a vu que la lumière se présente, lui-même, devant nous comme l'apparition de Dieu une fois dans le 2^{e} volume. Ce soleil, comme la source de la création artistique, joue le rôle de rattacher le point de vue au champ visuel par les reflets; il en est de même du clocher de Saint-Hilaire nommé le 《soleil noir》[17].

Comment seront les deux directions A) et B) à partir du 3^{e} volume? Dans la direction A),le narrateur arrive à découvrir la réalité telle qu'elle

est; cette réalité ne lui donne plus d'étonnement ni de déception, mais il l'observe de façon objective sans émotion ni sentiments. Tous les personnages vus dans cette direction existent, comme objets extérieurs, hors du moi du héros. En plus, il découvre le monde de Sodome et Gomorrhe dans la direction A). Dans l'épisode du 1er volume où il a entrevu le monde de Gomorrhe[18], il n'est pas parvenu à comprendre la signification profonde de ce monde, cependant que, dans la découverte de celui de Sodome au début du 4e volume, il saisit précisément le sens, la réalité et l'universalité de ce monde; cette différence nous permet de penser qu'à partir du 3e volume, la direction A) a commencé à former une vision.

Or, comment sera la direction B) à partir du 3e volume? Le narrateur voit rarement, de sa chambre, des vues du dehors; au lieu de cela, les scènes différentes du souvenir apparaissent successivement dans le cadre de la fenêtre. Il est possible d'y reconnaître clairement la concentration temporelle et spatiale; ici même, les caractéristiques de *ce qui est lointain* fonctionnent dans le point de vue du narrateur. Cette vision a un rapport étroit avec le moi de ce jeune homme, puisqu'il s'agit, dans ce cas, de ses souvenirs. Ensuite, nous allons examiner un exemple où un personnage qui appartient au monde extérieur entre dans l'intérieur où le héros se trouve: ce qui appartient à la direction B). Au moment où il va embrasser Albertine qui est entrée dans sa chambre, il aperçoit 《dix Albertines》[19]; on y constate la concentration temporelle, et il faut remarquer la diversification de l'individualité d'Albertine: on peut penser que ce phénomène nous montre le changement de point de vue, en considérant le fait que, dans les 1er et 2e volumes, *ce qui est proche* était individuel, et que *ce qui s'approche* était toujours individualisé. D'ailleurs, c'est le moi du héros qui cause ce phénomène, parce qu'il s'agit de ses souvenirs et qu'il dit: 《comme si, (…) j'avais voulu》[20]. Le fait qu'il ne tire aucun plaisir du baiser suggère qu'il y a un mur impénétrable entre son moi et la réalité extérieure. Ainsi, la direction B) se trouve en rapport étroit avec le moi, mais elle est dépourvue de vérité du monde extérieur, alors que la direction A) se dirige vers la vérité extérieure sans la relation avec le moi. Il y a, vers la fin de *Sodome et Gomorrhe,* un épisode significatif où Albertine dit au héros qu'elle connaît bien Mlle Vinteuil dans le compartiment d'un train,[21] qui est comme sa chambre, c'est-à-dire, comme son moi. Mlle Vinteuil, femme

de Gomorrhe, nous rappelle la chambre de Monjouvain. Ce qui nous intéresse, c'est que, dans l'épisode de Monjouvain, le narrateur regardait ce qui se passait à l'intérieur de la chambre dans la direction A), et qu'ici, au contraire, il entend les mots d'Albertine dans la direction B). Gette scène se présente comme le synthèse de ces deux directions: la réalité du monde extérieur vue dans la direction A) est intériorisée dans la direction B); on peut penser que le mur entre la réalité et le moi a disparu. Alors, juste après cet épisode, le soleil apparaît de nouveau devant nous, en effaçant《la pourpre mystérieuse et figée》[22]. Ce soleil est, nous semble-t-il, le symbole de la réalité ou de la vérité du monde extérieur, comparé avec l'apparition du soleil appelée《la représentation de quelque signe miraculeux, de quelque apparition mystique》[23]. Cette différence des deux soleils nous aide à comprendre mieux le changement de point de vue. Le narrateur voit, derrière le soleil, c'est-à-dire, dans le lointain, l'image de la《chambre de Monjouvain》, symbole de la réalité intériorisée. Les caractères particuliers de *ce qui est lointain* des 1er et 2e volumes fonctionnaient dans le point de vue du narrateur dans les 3e et 4e volumes. Alors, *ce qui est lointain* dans cette scène a-t-il quelque influence sur le point de vue à partir du 5e volume?

Ⅲ. La formation de la perspective temporelle

A partir de *La prisonnière,* il n'y a plus l'opposition entre les directions A) et B): le mur entre l'extérieur et l'intérieur a disparu, si bien que ces deux espaces sont arrivés à se rattacher l'un à l'autre. Albertine qui dort dans la chambre du héros est pour lui《un paysage》[22]; le fait que le paysage qui se présentait à l'extérieur se voit maintenent à l'intérieur de sa chambre signifie que la réalité extérieure a commencé à exister dans son moi.

Or, il y a un épisode qui offre une clef de la création artistique: voyant que les anciens meubles sont installés à côté des actuels dans le salon des Verdurin, le héros éprouve une sorte d'hallucination[24]. Nous avons d'autres exemples où le présent et le passé existent simultanément: l'église de Saint-Hilaire du 1er volume et le salon des Guermantes du 3e volume. Pourtant, dans ces deux cas, le passé que représentent les objets anciens ou les coutumes d'autrefois est extérieur pour le narrateur. Au contraire,

les anciens meubles qu'il a devant ses yeux dans le salon des Verdurin sont les mêmes meubles 《que je retrouvais de la Raspelière》[24]; on peut dire qu'il existe l'esprit du jeune homme entre les objets actuels et les anciens. C'est la distance temporelle ou, selon le terme de Gilles Deleuze, la 《distance sans intervalle》[25] qui lui donne de l'hallucination. Mlle de Saint-Loup qui apparaît vers la fin du *Temps retrouvé* est une existence symbolique qui incarne le temps ou la distance. Jusqu'à la révélation finale, la formation de la perspective temporelle se fera progressivement: ce que nous appelons *perspective temporelle* signifie le *temps spatialisé en perspective.* Il n'est pas possible d'analyser en détail le passage de cette formation dans ce petit article, et nous devons nous borner à voir la forme achevée de la perspective temporelle:

> Je ne regardais en somme tout cela avec plaisir que parce que je me disais: 《C'est joli d'avoir tant de verdure dans la fenêtre de ma chambre》, jusqu'au moment où, dans le vaste tableau verdoyant, je reconnus, peint lui au contraire en bleu sombre, simplement parce qu'il était *plus loin,* le clocher de l'église de Combray. Non pas une figuration de ce clocher, *ce clocher lui-même,* qui, mettant ainsi sous mes yeux *la distance des lieues et des années,* était venu, au milieu de la lumineuse verdure et d'un tout autre ton, si sombre qu'il paraissait presque seulement dessiné, *s'inscrire* dans le carreau de ma fenêtre.[26]

Le clocher de Saint-Hilaire se montre en tant que *ce qui est lointain,* et il fait surgir la distance spatiale et temporelle devant les yeux du narrateur. Ce clocher lointain n'est pas seulement éloigné dans l'espace, mais encore éloigné dans le temps; il se présente avec son essence et *s'inscrit* dans le carreau de la fenêtre du héros. Cette forme est semblable au phénomène de la réminiscence. Voilà la forme parfaite de la perspective temporelle: c'est la *visualisation de la réminiscence, accompagnée par la mise de la distance.* Dans la scène finale, cette perspective sera concrétisée et remplie par les personnages qui se rassemblent à la matinée des Guermantes. A la fin du roman, le narrateur entend le son de la petite sonnette dans la mémoire, ou plutôt dans la perspective temporelle. La phrase: 《je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le

passé》 nous annonce que *ce qui est lointain* apparaît avec son essence; à ce moment le narrateur dirige ses yeux vers la distance qui s'étend entre le tintement de cette sonnette et lui. De cette façon, il atteint le point de vue supérieur qui domine sur le Temps ou sur l'oeuvre entière.

Ainsi, on peut reconnaître la ligne changeante du point de vue du narrateur dans ce roman. Il y a un mouvement régulier dans le changement de point de vue: *ce qui est lointain* est assimilé au point de vue, et le résultat de la recherche faite sous ce point de vue se reflète dans le lointain.

NOTES

Toutes les citations d'*A la recherche du temps perdu* sont tirées de la Bibliothèque de la Pléiade (Paris, Gallimard, 1954).

1) *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 715, p. 657.
2) *Du côté de chez Swann*, p. 155, p. 178.
3) *Ibid.*, p. 179.
4) *Ibid.*, pp. 181-182.
5) *Le temps retrouvé*, p. 1041.
6) *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 660.
7) *Le côté de Guermantes*, p. 11.
8) *Ibid.*, p. 11.
9) *Ibid.*, p. 11, p. 13.
10) *Ibid.*, p. 12.
11) *Ibid.*, p. 226.
12) *Ibid.*, pp. 226-227.
13) *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp. 449-450.
14) *Du côté de chez Swann*, pp. 175-176.
15) *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 934.
16) *Ibid.*, p. 834.
17) *Du côté de chez Swann*, pp. 64-65.
18) *Ibid.*, pp. 159-165.
19) *Le côté de Guermantes*, p. 365.
20) *Ibid.*, p. 365.

21) *Sodome et Gomorrhe,* pp. 1114-1115.
22) *Ibid.*, p. 1128.
23) *A l'ombre des jeunes filles en fleurs,* p. 803.
24) *La prisonnière,* p. 285.
25) Gilles Deleuze, *Proust et les signes,* p. 173.
26) *Le temps retrouvé,* pp. 697-698.