



HAL
open science

La "matière de Bretagne" chez Marcel Proust

Richard Bales

► **To cite this version:**

Richard Bales. La "matière de Bretagne" chez Marcel Proust. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, N° spécial, pp.49-62. hal-04405657

HAL Id: hal-04405657

<https://hal.science/hal-04405657>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

AUTOUR DE PROUST
MÉLANGES OFFERTS À ANNICK SOUILLAGUET

Numéro spécial

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Edwige ARCHIER – Louise BÉNAT-TACHOT – Thierry BONZON – Jean-Yves GUÉRIN
Vladimir IAZYKOFF – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Emmanuelle BRUN
Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Mame-la-Vallée,
5, boulevard Descartes, 77454 Mame-la-Vallée cedex 2
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

Ses collègues, ses étudiants et ses amis ont le plaisir de rendre hommage à Annick Bouillaguet à l'occasion de son départ en retraite. Ils saluent sa contribution éminente aux études proustiennes.

Textes rassemblés par Jeanyves Guérin.

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV



Annick Bouillaguet ,	7
<hr/>	
Brian G. Rogers , Marcel Proust chroniqueur	11
Jean Milly , "L'œuvre d'art ne commence à exister qu'au style"	23
Pierre Chardin , Comparer pour "écrire de soi"	37
Richard Bales , La "matière de Bretagne" chez Marcel Proust	49
Cécile Husserr , Formes et thèmes de l'œuvre : le mythe d'Esther dans <i>À la Recherche du temps perdu</i>	63
Nathalie Mauriac-Dyer , De quelques figures du salut dans le roman proustien	79
Stéphane Chaudier , "Un mystique chant du coq" : Proust et la musique	91
Sabine Sellam , La musique dans l'esthétique d' <i>À la Recherche du temps perdu</i>	111
Alain Schaffner , Le roman à quel prix ? Théorie et fiction chez Proust	133
Emmanuelle Tabet , Les "résurrections de la mémoire" de Chateaubriand à Proust	147
Jean Yves Guérin , La gauche progressiste et l'analyseur Proust	169



La “matière de Bretagne” chez Marcel Proust

Richard Bales

Aux deux extrémités d’*À la Recherche du temps perdu*, le Narrateur de Proust focalise son récit – naissant, puis se refermant – sur des images relevant d’une thématique qui, de toute apparence, tranche sur le registre de ses comparaisons habituelles. Peu après le début, il est question d’une “croyance celtique” que le Narrateur trouve “très raisonnable” :

“que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu’au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l’arbre, entrer en possession de l’objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l’enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous¹.”

Vers la fin, apparaît un “monument druidique au sommet d’une île – quelque chose d’infréquenté à jamais” (IV, 618) : sera-ce le sort du livre du Narrateur ?

Références de passage, semble-t-il ; mais elles sont frappantes, ne fût-ce que par leur nature insolite. Le but de cet article est de démontrer que, loin d’être isolées, elles font partie intégrante de tout un réseau celtique qui contribue à l’établissement d’une couche esthétique inspirée par ce que l’on pourrait qualifier d’une “matière de Bretagne” propre à Proust, et qui fonctionne tout au long de son roman.

Comme bien souvent, Proust avait puisé dans ses propres expériences, pour les transformer en un matériau romanesque. Le fait que, dans *À la Recherche du temps perdu*, Balbec et son arrière-pays soient situés à cheval sur la Bretagne et la Normandie indique la présence d'un processus transformateur typiquement proustien. Or, dans la généalogie du séjour à Balbec, il est facile d'identifier des expériences et des références spécifiquement bretonnes : elles ont leur racine dans le voyage en Bretagne effectué par Proust et Reynaldo Hahn en septembre-octobre 1895. Il est important de constater qu'il s'agit d'un voyage de Parisiens, car les deux jeunes amis partent dans un esprit moderne de tourisme qui se nourrit de stéréotypes :

“Après 1855 on peut... considérer que la représentation de la Bretagne comme province est stabilisée dans ses formes modernes : elle est fondamentalement constituée d'éléments empruntés au folklore, c'est-à-dire aux indices extérieurs d'un mode de vie ; par ailleurs, c'est la représentation aimable de la vie rurale, alliée à un système d'interprétation conservateur qui est dominante, à défaut de s'imposer exclusivement².”

L'analyse de Catherine Bertho entre dans le détail quant aux différentes étapes du voyage touristique typique :

“La Bretagne des guides est formée d'itinéraires précis et assez vite stéréotypés qui longent les côtes et sont jalonnés de lieux consacrés (Pointe du Raz, grottes de Crozon) où ne vont jamais les autochtones, et de stations balnéaires, créations purement factices. Les voyageurs s'y arrêtent dans des hôtels où tout est fait pour reproduire leur mode de vie habituel. Les temps forts du voyage sont les 'points de vue', lieux qui n'ont de sens et d'existence que pour le touriste et à partir desquels le paysage se déploie comme un pur spectacle, vide d'hommes le plus souvent. Si les autochtones y apparaissent, ce ne sont jamais des hommes ou des femmes au travail, mais des individus au costume et aux attitudes “pittoresques” qui s'intègrent au spectacle³.”

Grosso modo, on pourrait dire que c'est résolument dans ce contexte que Proust et Hahn ont visité une partie de la Bretagne et que c'est de la sorte que les pages de *Jean Santeuil* consacrées à la Bretagne évoluent⁴ : c'est une attitude d'emprunt, "décorative", loin de la sophistication et de l'intégration esthétique de l'équivalent dans les pages d'*À la Recherche du temps perdu*. Mais il faut tenir compte de la ténacité des stéréotypes, car ils contribuent au développement du thème breton.

Hahn y fait allusion directement, dans des lettres qui en disent long sur le contexte de la visite des deux jeunes gens :

"Tout cela est bon à visiter en *Touriste*, 'pour voir' ; mais bien peu convenable à des poètes⁵."

"Je ne suis pas assez bête, ni Marcel non plus, pour ne pas comprendre *le sentiment* de la Bretagne, et ce qu'on *doit éprouver*. Mais je n'aime pas beaucoup cela – je ne sympathise pas." (*ibid.*)

"À cet égard, la Bretagne, quel enfer ! Je suis un piètre touriste⁶."

Tout en se démarquant de la plupart des touristes, Hahn ne semble pas mettre en question la validité du tourisme en lui-même. Le jeune Parisien ne s'était sans doute pas attendu aux rigueurs du voyage et de l'hébergement⁷. Le salon parisien lui convient mieux :

"Je suis allé... chez Daudet pour demander à Loti, qui s'y trouvait, un rendez-vous afin de lui chanter le troisième acte de *l'Île du Rêve*. Chanté des chansons bretonnes avec Daudet et Loti, qui faisaient les chœurs⁸."

En confiant ces lignes à son journal, Hahn ne se rendait probablement pas compte de leur aspect comique. Mais elles sont très instructives : elles nous apprennent qu'en cette année 1896, la visite de la Bretagne peut s'effectuer entre amis intellectuels, sans quitter Paris, rien qu'en chantant. On l'appellerait aujourd'hui une visite virtuelle⁹.

Cette petite scène résume toute l'image de la Bretagne qui prévalait vers la fin du dix-neuvième siècle. Le titre d'un article récent de Heather Williams est révélateur : "Writing to Paris : Poets, Nobles and Savages in Nineteenth-century Brittany"¹⁰ ["Écrire à Paris : poètes, nobles et sauvages dans la Bretagne du dix-neuvième siècle"] décrit la façon dont les

écrivains bretons d'expression française devaient à la fois conserver un certain exotisme local tout en rendant l'expérience bretonne accessible à un public essentiellement parisien. Ainsi, le mot "sauvage" revient très souvent comme épithète pour résumer une certaine impression de ce qui est typiquement breton, mais à force d'être utilisé dans un contexte général français, sa puissance se trouve considérablement atténuée, il devient docile.

Le processus d'édulcoration que l'on voit à l'œuvre dans la scène avec Daudet et Loti a failli être représenté de façon quasiment intacte dans les pages d'*À la Recherche du temps perdu*, car jusque dans les épreuves Grasset de 1914 on pouvait lire ces lignes (on est à Bricquebec, l'un des noms primitifs de Balbec) :

"Et quand un monsieur se détachant et se plaçant devant l'orchestre chanta la belle mélodie de Reynaldo Hahn : 'Je sais un coin perdu de la grève bretonne où j'aurais tant aimé pendant les soirs d'automne, chère, à vous emmener', il me sembla que mon amour pour M^{lle} de Silaria (à qui j'adressais cette proposition) n'était plus quelque chose de déplaisant et dont elle pourrait sourire, mais avait précisément la beauté touchante, la séduction de cette musique." (II, 1426)

La "réimportation" en Bretagne d'une vision parisienne de la Bretagne, sous la forme d'une chanson de Hahn, n'est guère convaincante, et le passage sera supprimé. Non seulement à cause de la référence autobiographique trop évidente (Hahn disparaîtra en effet presque totalement de la *Recherche*), mais aussi parce que le lien qu'il propose entre le Narrateur et M^{lle} de Silaria (la future M^{me} de Stermaria) est mince et peu prometteur. En supprimant l'épisode, Proust évite d'établir un lien possible entre la sophistication de Paris (représentée par la chanson de Hahn) et la Bretagne sauvage (représentée par M^{me} de Stermaria). Dans la version finale, les rapports entre ces domaines seront radicalement repensés.

Toujours est-il que le séjour de jeunesse de Proust et Hahn ne sera pas oublié par le romancier qui élabore sa *Recherche*. Ayant préalable-

ment consacré un certain nombre de pages à la Bretagne dans *Jean Santeuil*, pages dont la lecture n'est pas sans rappeler celle d'un guide touristique ("Le sémaphore de Beg-Meil est situé à l'extrémité de cette presqu'île et regarde à gauche la baie de Concarneau qui la baigne à l'est..." ; *Jean Santeuil*, p. 361), Proust allait ensuite effectuer un tri radical pour transformer un amas qui manquait de dynamisme en un fil thématique doué de possibilités diégétiques. C'est ainsi que M^{me} de Stermaria représente pour le Narrateur le désir de ce qui est mystérieux, "brumeux" à l'instar d'une certaine image stéréotypée de la Bretagne. De ce rêve d'amour impossible, elle n'est jamais absente (voir II, 48-50) ; elle participe d'un mécanisme psychologique qui fait que "mes rêves de jeune vierge féodale dans une île brumeuse avaient frayé le chemin à un amour encore inexistant" (II, 687). En fin de parcours, ce sera Albertine, bien entendu.

En plein Paris, le Narrateur laisse le champ libre à son imagination largement teintée de désirs bretons :

"Ce n'était plus seulement la brume légère que j'avais souhaité voir s'élever de l'île et nous envelopper, M^{me} de Stermaria et moi. À deux pas les réverbères s'éteignaient, et alors c'était la nuit, aussi profonde qu'en pleins champs, dans une forêt, ou plutôt dans une molle île de Bretagne vers laquelle j'eusse voulu aller." (II, 692)

Non seulement le Narrateur désire M^{me} de Stermaria, mais voyager pour la rencontrer constitue partie intégrante de ce désir. Il n'a pas encore appris à s'affranchir du stéréotype, dont la dépendance a été enclenchée par l'attention qu'il prête à la déclaration talismanique de Legrandin :

"Balbec ! La plus antique ossature géologique de notre sol, vraiment Ar-mor, la Mer, la fin de la terre, la région maudite qu'Anatole France a si bien peinte, sous ses brouillards éternels, comme le véritable pays des Cimmériens, dans l'*Odyssée*." (I, 129)

Cette apostrophe résume toute l'attitude "parisienne" envers la Bretagne : l'invocation de ce qui est loin et mystérieux, avec une touche de soi-disant authenticité (le mot en langue bretonne) qui n'est en vérité que du pittoresque dénué de signification réelle. Qui plus est, c'est un romancier

parisien par excellence que choisit Legrandin pour projeter l'image de la Bretagne. En somme, ce qui inspire le désir du voyage breton chez le jeune Narrateur est le plus artificiel des stéréotypes.

Nous avons vu que Heather Williams identifie le mot "sauvage" comme étant celui qui caractérise le mieux le goût et l'attente de visiteurs essentiellement parisiens qui désirent recevoir de la Bretagne une impression forte, "exotique". Le voilà dans le discours de Legrandin ("Balbec, près de ces lieux si sauvages" ; I, 128), pour être par la suite répété à l'envi par l'imagination du Narrateur en ébullition, sous l'impulsion de l'analyse "persane" (également exotique) que fait Swann de l'église de Balbec. Les rêveries du Narrateur consacrées à la ville bretonne seront largement peuplées de "rochers sauvages", de "sauvages pêcheurs" et de "vagues accourant de partout... sur la côte la plus sauvage" (I, 378-79). En se servant sans cesse de ce mot-fétiche, le jeune Narrateur participe donc intimement au mouvement d'inauthenticité qui caractérise le tourisme breton de la dernière moitié du dix-neuvième siècle. Ainsi, toute cette première partie de son apprentissage se développe sous le signe d'une attitude qui manque singulièrement de l'empreinte de la vérité, cette qualité qu'il n'a cessé de rechercher ("Si mes parents m'avaient promis, quand je lisais un livre, d'aller visiter la région qu'il décrivait, j'aurais cru faire un pas inestimable dans la conquête de la vérité" ; I, 85). Est-ce que son séjour à Balbec lui donnera l'occasion d'approfondir cette recherche de la vérité dans le domaine breton ? Guère : le bilan est surtout social et affectif. Mais on pourrait supposer que le programme d'affranchissement de tout ce qui n'est pas vrai que le Narrateur s'est imposé aura quelques retombées en ce qui concerne la Bretagne.

Le lecteur vigilant d'*À la Recherche du temps perdu* aura déjà été témoin d'un tel résultat, et ce dès les premières pages du roman. Il s'agit du fameux épisode, déjà évoqué, de la "croyance celtique", épisode imputable non pas au Narrateur apprenti, mais au Narrateur en fin de parcours, l'écrivain désormais chevronné. À l'origine, la légende était expressément bretonne – c'est ainsi que la désigne un avant-texte (I, 695) ; Proust a sans doute changé l'épithète simplement pour élargir le

terrain, tout en restant dans le même domaine culturel. On a proposé plusieurs sources pour ce passage, y compris Renan, Michelet et Anatole France¹¹. J'ai essayé de démontrer ailleurs que Proust a pu prendre connaissance des travaux d'Anatole Le Braz (1859-1926), grand promoteur du monde breton et auteur de multiples ouvrages qui marient érudition et vulgarisation et, qui plus est, étaient souvent publiés par des éditeurs parisiens¹². C'est en effet Champion qui publia, en 1893, la première version de son *magnum opus*, *La Légende de la mort en Basse-Bretagne, croyances, traditions et usages des Bretons armoricains*. L'atmosphère primitive et mystérieuse qui y règne est exactement celle qui entoure l'épisode proustien.

Un autre texte de Le Braz me semble aujourd'hui encore plus proche : il s'agit d' "Une nuit des morts en Basse-Bretagne", article qui reparaitra comme un des chapitres de *Pâques d'Islande*¹³. Cet article présente l'intérêt spécifique d'avoir été publié dans une périodique que Proust lisait régulièrement – *La Revue des deux mondes* – et à une date stratégique : novembre 1896¹⁴, l'année qui suivait le séjour de Proust et Hahn en Bretagne, et celle de la séance de chansons bretonnes chez Daudet¹⁵. Les principaux éléments de l'épisode proustien paraissent dans cet article, à savoir les âmes des défunts qui se trouvent dans une espèce de purgatoire ; leur association avec certains objets et végétaux ; leur retour chez les vivants. Toutefois, ce qui manque c'est la résurrection permanente (chez Le Braz elle n'est que temporaire) et le rétablissement de la vie qui avait précédé. Il n'y a donc pas identité parfaite entre les deux textes.

Mais il serait naturellement vain de vouloir chercher une clef qui reproduirait à l'identique tous les éléments. Nous touchons ici à une constante de l'activité transformatrice proustienne, dont on connaît la formule : "Il n'y a pas de clefs pour les personnages de ce livre ; ou bien il y en a huit ou dix pour un seul¹⁶." Le Braz avait déjà opéré une transformation partielle en traitant les légendes bretonnes, en en donnant des versions compréhensibles pour un public assez large, "parisien" dans le sens esquissé plus haut : des récits soigneusement façonnés, et qui plus est en langue française. Si, comme je le crois, Proust a retenu quelques éléments du

folklore breton par le biais des écrits de Le Braz, et plus précisément par la lecture de l'article paru dans *La Revue des deux mondes*, il est normal qu'il n'en fournit pas un simple calque : ce n'était pas sa méthode. En inventant la résurrection durable parmi les vivants (peu crédible, après tout, dans le contexte d'une société chrétienne), Proust va plus loin que la source, la développe de façon significative. En adaptant cette version d'une légende celtique, Proust la fait sienne, elle devient en quelque sorte une "légende proustienne", porteuse d'un message transcendant qui caractérisera l'œuvre naissante. On sait quel prix Proust attachait à l'usage de la métaphore ("je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style¹⁷"). Or, la légende celtique est comme une de ces métaphores, utilisée cette fois en vue de la composition et de la structure du récit. Et elle permet, dans une de ces préparations à longue haleine si typiques, la métaphore finale du "monument druidique". Aucun besoin de "source" ici : la métaphore à constituant celtique surgit naturellement de la trame proustienne.

Mais qu'en est-il du Narrateur intradiégétique et des suites de son engouement pour la Bretagne, enthousiasme qui, nous l'avons vu, s'évapore assez rapidement pendant le premier séjour à Balbec ? L'acquis esthétique y est surtout représenté par l'exemple d'Elstir, et, lors du deuxième séjour, les discussions avec Brichot relatives à l'étymologie des noms de lieux locaux, approfondissent surtout sa conscience historique. Avec le roman d'Albertine, la Bretagne semblera à mille lieues. Mais en plein milieu de la pseudo-idylle, nous assistons à une scène qui la fait indirectement revivre. Le Narrateur joue du Vinteuil au piano, en l'absence d'Albertine :

"En jouant cette mesure, et bien que Vinteuil fût là en train d'exprimer un rêve qui fût resté tout à fait étranger à Wagner, je ne pus m'empêcher de murmurer : '*Tristan* !' avec le sourire qu'a l'ami d'une famille retrouvant quelque chose de l'aïeul dans une intonation, un geste du petit-fils qui ne l'a pas connu. Et comme on regarde alors une photographie qui permet de préciser la ressemblance, par-dessus la Sonate de Vinteuil, j'installai sur le

pupitre la partition de *Tristan*, dont on donnait justement cet après-midi-là des fragments au Concert Lamoureux.” (III, 664-65)

L'œuvre révolutionnaire wagnérienne – la plus celtique, la plus bretonne – est emblématiquement mise au centre du microcosme du Narrateur ; elle ne cessera de jouer un rôle comme point de repère esthétique primordial. On sait la place que Wagner détient dans le développement artistique de Proust. Or, c'est avec une simultanété heureuse que sa première grande déclaration relative à Wagner – “plus Wagner est légendaire, plus je le trouve humain et le plus splendide artifice de l'imagination ne m'y semble que le langage symbolique et saisissant de vérités morales” (*Correspondance*, I, 384) – coïncide avec les événements de l'année charnière 1895-96 que nous avons évoquée plus haut. Le destinataire de la lettre n'est d'ailleurs autre que Hahn, qui lui-même s'était rendu à Bayreuth en 1892¹⁸ : époque fertile, entrecroisée de motifs bretons et wagnériens. Dans la *Recherche*, l'épisode où le Narrateur joue du Vinteuil est suivi d'une longue méditation sur la profondeur de l'œuvre de Wagner, continuation logique de la formule tâtonnante mais déjà mûre exprimée dans la lettre de 1895.

Cet entrelacs thématique aux confins de l'expérience personnelle et de l'expression fictive possède son équivalent romanesque dans *La Prisonnière*. La référence au Concert Lamoureux en donne la clef. Cette musique, ce “flot sonore” (III, 665), le Narrateur aurait pu entrer en contact direct avec lui, si les circonstances avaient été autres :

“Je pensais que si Albertine n'était pas sortie avec moi, je pourrais en ce moment, au Cirque des Champs-Élysées, entendre la tempête wagnérienne faire gémir tous les cordages de l'orchestre, attirer à elle comme une écume légère l'air de chalumeau que j'avais joué tout à l'heure, le faire voler, le pétrir, le déformer, le diviser, l'entraîner dans un tourbillon grandissant”. (III, 674)

En méditant sur une audition virtuelle d'extraits de *Tristan*, le Narrateur reprend – partiellement inspiré, semble-t-il, par la nostalgie du voyage breton (III, 665) – tout un vocabulaire qu'il avait associé à l'aspect sauvage de Balbec tel que son imaginaire le lui avait représenté. Autrefois, c'était

Legrandin qui avait parlé de "l'écume des vagues" et le Narrateur qui avait rêvé de la mer, à l'occasion des jours de tempête sur ces mêmes Champs-Élysées où aura lieu le Concert Lamoureux (I, 376-77). Cette transformation sémantique du discours stéréotypé aura des répercussions profondes : si l'exemple de Legrandin, amplement suivi par le Narrateur inexpérimenté, était peu authentique, celui de Wagner l'est pleinement. *Tristan* représente une version d'une légende celtique préexistante, certes, mais en en réactivant la matière et en en faisant son bien propre, Wagner réussit la prouesse de métamorphoser la légende en un ensemble esthétique nouveau et autonome, à tel point que celui-ci devient matière première, susceptible d'être à son tour sujet d'imitation et de transformation.

Cette esthétisation de la "matière de Bretagne" ne pouvait pas ne pas tenter le Narrateur, pour qui la solitude face à l'œuvre d'art est obligatoire. Dans le cas du Concert Lamoureux, la présence d'Albertine représente un empêchement, tout comme l'avait été celle de Madame de Villeparisis lors du moment bienheureux mais inabouti d'Hudimesnil, près de Balbec ("il m'eût fallu être seul" ; II, 77). La solitude créatrice ne sera finalement réalisable que dans le cadre de la décision de devenir écrivain, dans *Le Temps retrouvé* ; c'est une situation que la méditation sur *Tristan* anticipe.

L'élément wagnérien n'est d'ailleurs pas absent des pages qui chevauchent l'histoire finissante du Narrateur en évolution et celle de ses débuts comme créateur littéraire. Une étude des manuscrits nous apprend que Proust avait primitivement envisagé une présence importante du *Parsifal* de Wagner : cet opéra aurait joué un rôle révélateur lors de la matinée Guermantes dans *Le Temps retrouvé* (voir dans les esquisses : IV, 799, 812, 883, 946). Bien que l'œuvre n'ait pas un pays celtique comme cadre, la substance en provient du même fonds légendaire que *Tristan*, par le biais de ces romans arthuriens qui, eux, avaient puisé à leur tour dans la "matière de Bretagne" préexistante. Mais il ne subsistera aucune référence à *Parsifal* dans *Le Temps retrouvé*. Pourquoi ? La réponse est certainement que cet opéra de l'apprentissage de la vie aurait fait double emploi avec le *Bildungsroman* de Proust : retenir des références à *Parsifal*

aurait ruiné l'effet de découverte et d'accomplissement qui se préparait dans les pages du roman ; il en aurait déplacé le centre d'intérêt, au détriment de la pensée et du travail personnels du Narrateur. En bref, c'était là un modèle trop puissant qui aurait pu compromettre l'autonomie de la fiction. Mais il est important de parler de cette décision de supprimer *Parsifal*, car elle montre que le Narrateur a mené à bien la leçon d'intériorisation esthétique amorcée à l'époque de la méditation sur *Tristan*. Toute initiative esthétique doit désormais être l'œuvre de l'écrivain naissant, et de lui seul.

C'est ainsi que se termine le parcours du domaine breton dans les pages du roman de Proust, englouti, telle la ville d'Ys, dans une *ars poetica* de toute modernité. Le dernier clin d'œil en direction de ce monde en apparence dépassé – le monument druidique infréquenté que pourrait être l'œuvre du Narrateur – montre, par son imprécision même, qu'il ne s'agit plus de références venues de l'extérieur, mais bien d'un produit de l'imaginaire d'un écrivain créateur. La "croyance celtique", au début du roman, avait donné l'impression d'être un emprunt, mais en réalité la touche décisive en avait été inventée par l'écrivain. Entre ces deux épisodes, la thématique bretonne se développe, diversement enrichie, variée et métamorphosée par le processus de filtration de la vie si souvent pratiquée par Proust. L'une des sources de Wagner, et donc, à distance, de Proust, fut Chrétien de Troyes, dans sa série de romans arthuriens. Au début d'*Erec et Enide*, Chrétien proclame son propre manifeste littéraire :

"Por ce dit Crestiens de Troies,
Que reisons est que totes voies
Doit chascuns panser et antandre
A bien dire et a bien aprendre,
Et tret d'un conte d'avanture
Une mout bele conjointure"¹⁹.

[C'est ce qui amène Chrétien à affirmer qu'en toutes occasions chacun doit s'employer à proposer de beaux récits riches d'enseignements, et il tire d'un conte d'aventure un ensemble de parfaite ordonnance.]

Cet art poétique pourrait être signé Marcel Proust. Du moins, en intégrant des thèmes bretons dans son texte, son "conte d'aventure", et en en faisant une trame continue et profonde, Proust prend le relais de Chrétien et de Wagner : il transforme leur "matière de Bretagne" en une "mout bele conjointure" qui possède cette fraîcheur et cette originalité qui sont la marque de son génie²⁰.

Richard Bales

(Queen's University, Belfast)

Notes

- 1 Voir Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-89, I, 43-44. Toutes les références au roman de Proust sont à cette édition, identifiées simplement par numéro de volume et de page.
- 2 Catherine Bertho, "L'Invention de la Bretagne : genèse sociale d'un stéréotype", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°35, novembre 1980, p. 45-62.
- 3 *Ibid.*, p. 61.
- 4 Voir Jean Santeuil, *précédé de Les Plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 354-402.
- 5 "Quinze lettres de Reynaldo Hahn", présentées par Philippe Blay, *Bulletin Marcel Proust*, n°43 (1993), p. 37-57 ; voir p. 55.
- 6 Bernard Gavoty, *Reynaldo Hahn, le musicien de la Belle Époque*, Paris, Buchet/Chastel, 1976, p. 104.
- 7 Pour un bilan de ce voyage, voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, Folio, 1996, I, 388-89.
- 8 Reynaldo Hahn, *Journal d'un musicien*, Paris, Plon, 1933. L'entrée date de 1896.
- 9 En littérature, on se souvient du "séjour à Londres" de Des Esseintes dans *À Rebours*, de Huysmans : quelques heures passées dans une auberge anglaise près de la Gare du Nord.
- 10 *French Studies*, LVII, 4 (octobre 2003), 475-90.
- 11 Voir I, 1122 et Barbara Bucknall, "Quelle est cette croyance celtique ?" *Bulletin Marcel Proust*, n°39, 1989, p. 90-91. Bucknall ajoute le modèle possible des *Mabinogion* gallois.
- 12 Voir Richard Bales, "Une nouvelle source pour la 'croyance celtique'", *Bulletin Marcel Proust*, n°46, 1996, p. 133-35.
- 13 Anatole Le Braz, *Pâques d'Islande*, Paris, Calmann-Lévy, 1897.
- 14 Anatole Le Braz, "Une nuit des morts en Basse-Bretagne", *La Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1896.
- 15 Nous savons que Proust avait lu le numéro de *La Revue des deux mondes* daté du 15 octobre 1896 ; voir J.-Y. Tadié, I, 464.
- 16 Voir Marcel Proust, éd. P. Kolb, *Correspondance*, XVII, 193.
- 17 Voir Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 586.
- 18 Voir Albert Lavignac, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, Paris, Delagrave, 1903, p. 563.
- 19 Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. et trad. Michel Rousse, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 50-51.
- 20 Je voudrais remercier Christian Angelet d'avoir bien voulu relire cet article.