

THIERRY MARCHAISSE

# LE THÉORÈME DE PROUST

UNE CRYPTANALYSE DE LA *RECHERCHE*



*éditions*

THIERRY MARCHAISSE



© 2022 Éditions Thierry Marchaisse

Conception visuelle : Denis Couchaux

Mise en page intérieure : Anne Fragonard-Le Guen

Éditions Thierry Marchaisse

221 rue Diderot, 94300 Vincennes

[www.editions-marchaisse.fr](http://www.editions-marchaisse.fr)

## AVANT-PROPOS

Proust n'a cessé de répéter que son œuvre était une démonstration. Mais curieusement il est toujours resté très vague sur ce point, et on chercherait en vain, chez lui, un passage qui nous dise précisément de quoi la *Recherche* est une démonstration et en quoi elle en est une. De même qu'on chercherait en vain quelques mots d'explication de sa part, qui nous permettraient de comprendre pourquoi il a choisi de laisser dans l'ombre la dimension logique de son œuvre, alors même qu'il semblait lui accorder la plus grande importance.

On ignore donc ce que la *Recherche* était censée prouver pour son auteur, c'est-à-dire quel(s) théorème(s) Proust prétendait y démontrer, qu'il y soit arrivé ou non. On ne sait même pas jusqu'à quel point on doit le prendre au sérieux à ce propos. Ni si certaines caractéristiques de son roman pouvaient effectivement l'autoriser à y voir une véritable méthode de preuve, permettant d'obtenir de véritables théorèmes.

Ce livre est l'aboutissement de longues années de recherches consacrées à ces diverses questions, qui en génèrent beaucoup d'autres, toutes liées à la nature des théorèmes de Proust et à la manière dont il les a cryptés dans son œuvre.

Je ne sais si je dois considérer ces années de recherches comme trop longues (puisqu'elles se comptent en décennies) ou comme

finalement assez courtes. Car on ne saurait avancer vite lorsqu'on aborde des questions à tiroirs, qui ouvrent sur des domaines apparemment sans rapport, comme la cryptologie, la narratologie ou l'esthétique, ou encore la théorie de la démonstration et celle des actes de langage. Et surtout lorsqu'on se heurte ainsi, sans le savoir, au problème majeur que pose ce que Proust appelait sa « construction ».

Car en elle-même la démonstration proustienne ne présente pas de vraies difficultés, ce qui complique sa compréhension c'est surtout la nature du code qui la protège, et les propriétés cryptologiques très particulières des clés qui le composent. En revanche, dès lors qu'on a compris comment et pourquoi la *Recherche* est codée, tout ce que l'on peut en dire sur le plan logique en découle, comme on le verra, à commencer par ce que Proust voulait qu'on apprenne dans et par son œuvre, en tant que démonstration performative cryptée.

J'ai bien conscience que la plupart des lecteurs de Proust sont peu familiers des concepts techniques qui m'ont été indispensables, comme ceux qui appartiennent à la cryptologie, à la logique formelle ou à la pragmatique austinienne, et qu'ils auront donc sans doute un peu de mal à reconnaître ici leur Proust, du moins au début. Mais comme les outils nécessaires au décryptage de son œuvre sont élémentaires, j'ai bon espoir qu'ils le retrouvent chemin faisant.

Pour ma part, j'ai commencé à lire Proust en 1972 et n'ai plus cessé de me plonger régulièrement dans son œuvre majeure, pour la relire, ou revenir sur certains passages que je trouvais particulièrement intrigants ou profonds. Et qui tournaient toujours autour des mêmes questions relatives aux vocations problématiques, donc aux rapports qu'entretient la créativité avec son contraire, la stérilité créatrice.

Mais mes premières vraies recherches sur la logique de la *Recherche* ont commencé au début des années 1990. Elles n'avaient rien de cryptanalytique et ont donc débouché nécessairement sur une analyse philosophique naïve de la démonstration proustienne, soutenue comme thèse en 2007 : *Le Théorème de Proust, ou comment le petit Marcel est devenu un géant*. Une deuxième vague de recherches philosophiques, encore naïves (parce que toujours précryptanalytiques), a donné lieu à un essai publié sous le titre *Comment Marcel devient Proust, enquête sur l'énigme de la créativité* (Epel, 2009). Une troisième a enrôlé le cas particulier de la vocation proustienne dans des recherches plus générales sur la logique de la créativité (*Le Théorème de l'auteur*, Epel, 2016). La quatrième vague de mes recherches est la première qu'on peut dire protocryptanalytique ou non naïve, même si mes premiers résultats cryptologiques étaient pour la plupart trop fragiles, ou trop partiels, pour me permettre d'envisager d'en faire un nouveau livre sur Proust. Certains ont pu faire, tout au plus, l'objet d'un article paru en 2020, dans la *Nouvelle Revue d'esthétique*, sous le titre « La formule du "je" proustienne. Éléments pour une cryptanalyse de la *Recherche* ». Une fois remis sur le métier, cependant, cet article s'est révélé suffisamment solide pour servir de tremplin à la totalité de ce livre, dont il forme désormais le socle enfoui. Je n'ai pas hésité à y refondre également divers éléments tirés de mes analyses précryptanalytiques, parfois très anciens, lorsqu'ils se sont avérés indispensables à la cryptanalyse de la *Recherche*.

On oublie vite les obstacles ou les impasses rencontrés au cours d'une recherche, dès lors qu'on a réussi à les surmonter ou à les contourner. On finit même par oublier les doutes et les affres qu'elle nous a valus, quand elle semblait ne mener nulle part. Mais on ne saurait oublier les encouragements et les appuis reçus en chemin, notamment ceux qui nous sont venus d'autres

chercheurs. Je dois donc remercier ici au moins deux d'entre eux.

Je dois d'abord remercier, très chaleureusement, Jean-Marie Schaeffer, pour sa relecture minutieuse de ma démonstration de celle de Proust. Car si cet ouvrage métadémonstratif est plus lisible et moins défectueux qu'il aurait pu l'être, c'est grâce à lui, c'est parce qu'il a pu bénéficier de ses remarques sur divers points précis de forme comme de fond.

Je dois aussi remercier Pierre Bayard, qui a été (à ma connaissance) le premier à s'aviser que mon article de 2020 ouvrait une voie nouvelle dans la critique proustienne. Parce qu'en me poussant à avancer dans cette voie cryptologique et à en tirer « d'autres révélations », il s'est retrouvé ainsi à l'origine de ce livre.

## LES DEUX SUJETS DE LA RECHERCHE

Il y a un demi-siècle, Gérard Genette rappelait, dans une note, un fait très simple, mais que la critique avait trop tendance à négliger, à savoir que la *Recherche* est un *récit*, qui donc raconte ou véhicule une *histoire*<sup>1</sup>. Et il ajoutait que, même si on ne saurait réduire l'œuvre de Proust à sa dimension narratologique, celle-ci non seulement existe bien, mais en est un aspect essentiel, jamais perdu de vue par son auteur.

Je voudrais repartir ici du même fait élémentaire, mais en déplaçant l'accent sur son énoncé, pour rappeler à mon tour que la *Recherche* est *un* récit. Un récit romanesque immense, certes, mais qui est donc censé avoir un (et un seul) sujet, c'est-à-dire nous raconter *une* histoire globalement cohérente, même si elle est découpée en volumes relativement autonomes.

Il n'est pas inutile de revenir sur ce point aujourd'hui, même si beaucoup de choses ont changé dans le champ des études proustiennes, notamment grâce à la narratologie genettienne. Car il se trouve qu'on continue à négliger l'unicité narratologique de l'œuvre de Proust, sans doute parce qu'une telle propriété formelle est macroscopique et donc ne paraît pas tirer à

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 75, note 2.

conséquence, être justement trop macroscopique, trop grossière, pour mériter qu'on l'examine de plus près.

Du point de vue logique, il s'agit pourtant d'une des propriétés les plus importantes de la *Recherche*, considérée en tant que récit, une de celles dont on peut être sûr qu'elle non plus Proust ne l'a jamais perdue de vue. Et pour en être convaincu, il suffit de savoir qu'il s'est toujours soucié de ce qu'il appelait son « grand plan d'ensemble<sup>1</sup> ». Et surtout qu'il a co-pensé et co-écrit d'emblée, vers la fin 1909, le début et la fin de son œuvre. Ce que l'on sait par sa correspondance et ce que confirment ses manuscrits eux-mêmes<sup>2</sup>.

Lorsqu'on veut comprendre la nature réelle de la *Recherche* et éclaircir ainsi les intentions mystérieuses de son auteur, le fait qu'il s'agisse formellement d'une grande unité narratologique est donc rien moins que négligeable. Car si l'on ne tient pas compte de son unité globale en tant que récit, il est tout simplement impossible d'accéder à la *Recherche* en tant que totalité opérable multidimensionnelle, c'est-à-dire de distinguer les diverses dimensions discursives de cette œuvre, de préciser leur nature et leurs liens, bref d'y reconnaître une sorte d'opéra révolutionnaire, d'un type très particulier.

Ce fait élémentaire est même d'autant plus crucial pour comprendre Proust que son grand récit est tétralogique à bien des égards, et notamment parce qu'il a deux sujets. Un sujet logique, qui se trouve protégé par un code de nature cryptographique, et

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, collection Blanche, édition de 1992 [1987-1989 pour l'établissement du texte], vol. VII, p. 324-325. Toutes mes références à la *Recherche* renvoient à cette édition en 7 volumes, sauf mention explicite du contraire.

<sup>2</sup> Voir Marcel Proust, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, 1909, t. IX, lettre à Mme Straus, p. 163 ; et *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, cahiers du *Temps retrouvé*, édition critique établie par Henri Bonnet, en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982, p. 20-21.

qu'on peut donc dire crypté au sens le plus strict ; et un sujet narratologique, non protégé par une telle sorte de code, qu'on peut donc dire au contraire obvie ou non crypté. Il en résulte que les deux sujets de la *Recherche* posent des problèmes d'accessibilité très différents. Car même si le sujet narratologique de l'œuvre de Proust n'est pas facile à cerner en fait, même si on a tendance à le négliger ou à le mésinterpréter, il suffit de lire le grand récit proustien pour y accéder. Alors qu'il n'en va pas du tout de même avec le sujet logique de la *Recherche*, auquel on ne peut accéder que si et seulement si on réussit d'abord à « craquer » le code qui le rend inaccessible en principe.

En quoi consiste le sujet obvie de la *Recherche* ? Il y a bien sûr diverses façons possibles de définir l'histoire que nous raconte cette œuvre, suivant le degré de précision et de complétude qu'on veut atteindre, les buts que l'on se propose, le ou les aspects que l'on veut mettre en relief. Suivant aussi le point de vue narratologique que l'on adopte. On peut en effet définir le sujet obvie de la *Recherche* d'un point de vue externe. Mais il est aussi possible de le définir d'un point de vue interne, c'est-à-dire en utilisant les moyens d'expression de cette œuvre, ses propres éléments de langage. On peut même montrer (comme on le verra) qu'on ne saurait mieux faire que de suivre les indications que nous fournit la *Recherche* elle-même à ce propos.

Si l'on choisit un point de vue externe, on peut commencer par définir la *Recherche*, très approximativement, comme un récit romanesque semi-fictif découpé en sept volumes, puisque c'est ainsi que Proust voulait que l'on publie son œuvre. Un récit que l'on peut donc définir aussi bien comme semi-factuel, parce qu'il raconte une histoire en partie fictive et en partie factuelle. Et pour compléter cette première ébauche de définition, on peut ajouter que le récit semi-fictif proustien a, outre sa longueur, bien d'autres traits distinctifs.

Le plus remarquable est certainement le fait que le grand récit de Proust est composé d'un récit-cadre, qui contient tous les autres, et qui nous raconte au passé, et à la première personne, l'évolution de la vie intérieure d'un certain « Marcel », depuis son enfance jusqu'aux prémices de la vieillesse. Le « je » qui parle dans la *Recherche* se présente donc comme étant, tout à la fois, le narrateur de cette œuvre et son héros, c'est-à-dire son principal personnage. C'est un grand lecteur, passionné d'arts et d'idées, qui a beaucoup de souvenirs et de problèmes de toutes sortes, mais dont le principal tourment est qu'il rêve d'écrire depuis son enfance mais n'y arrive pas.

Il en résulte une première conséquence importante, du point de vue narratologique. C'est que le sujet de la *Recherche*, en tant que récit, ne saurait être rien d'autre que le sujet obvie de son récit-cadre, à savoir l'histoire de la vie créatrice ratée de son narrateur. Une vie dès lors plutôt triste et douloureuse, parce que frappée de stérilité. Bien sûr, la *Recherche* nous raconte aussi beaucoup d'autres histoires semi-fictives, parfois très longues et souvent très drôles, sur bien d'autres aspects de la vie de son narrateur, et sur bien d'autres personnages eux aussi semi-fictifs. Elles concernent notamment la vie sentimentale compliquée de Marcel, ses liens familiaux, ses amitiés, ses amours, sa passion des mondanités, etc. Elles ont même parfois un autre personnage principal que Marcel. C'est le cas, par exemple, d'*Un amour de Swann*, qui se passe bien avant sa naissance et dont le héros est naturellement Swann lui-même, un vieil ami de la famille du narrateur. Mais il n'en reste pas moins que, par rapport au récit de la vie intérieure de Marcel, très riche mais créativement stérile, tous les autres récits de la *Recherche* ne sont que des sous-récits de ce récit-cadre, subordonnés à lui sur le plan narratologique.

Il est facile de s'assurer que le narrateur de la *Recherche*, est bien un personnage semi-factuel. Car Marcel a certes beaucoup

de traits fictifs qui le distinguent de son auteur : il est fils unique, son père est directeur de cabinet dans un ministère, il n'a pas de nom de famille, il est hétérosexuel, etc. Mais il a aussi beaucoup de points communs factuels avec lui : ils ont le même prénom, vivent à Paris, sont de grands bourgeois mondains et cultivés, ont tous les deux des maladies pulmonaires graves, se soignent avec des fumigations, etc.

Et il en va de même du récit de la vie créatrice de Marcel, comme on le verra, ou de sa vie sentimentale. Ainsi, par exemple, les amours semi-factuels de Marcel avec Albertine Simonet ont, tout à la fois, beaucoup de traits fictifs qui les distinguent des amours de Proust avec son secrétaire-chauffeur Alfred Agostinelli et beaucoup de points communs factuels avec eux.

On peut donc définir plus précisément la *Recherche* aussi bien comme une autofiction que comme une « autofaction ». À condition que l'on entende par là un récit qui raconte de manière partiellement fictive (ou partiellement factuelle) la vie de son propre auteur. C'est en effet logiquement équivalent, puisque tout récit partiellement fictif de la vie d'une personne réelle (qu'il soit auto ou hétérofictif) est aussi nécessairement un récit partiellement factuel de la vie de cette personne. Et réciproquement, tout récit partiellement factuel de la vie d'une personne réelle (qu'il soit auto ou hétérofactuel) est aussi nécessairement un récit partiellement fictif de la vie de cette personne.

En se plaçant toujours d'un point de vue narratologique externe, on peut encore souligner deux traits caractéristiques de l'autobiographie semi-fictive du Marcel de Proust.

L'un est que le narrateur de la *Recherche* ne souffre pas seulement des poumons, mais aussi d'une forme de stérilité créatrice très paradoxale. Il s'agit bien d'une sorte de maladie créatrice, parce que Marcel rêve d'écrire une grande œuvre depuis son

enfance et se pressent obscurément voué à cela, mais n'arrive pas à en trouver le sujet. Faute de ce précieux sésame créateur, il se retrouve donc obligé de repousser sans cesse le moment de se mettre vraiment au travail, et condamné à n'écrire en attendant que des petites choses.

Sa stérilité créatrice reste néanmoins paradoxalement féconde, parce que Marcel fourmille d'idées et d'analyses toujours très intéressantes (même si parfois reconnues rétrospectivement fausses) sur l'art, l'amour, le temps, les idées elles-mêmes, etc. Et parce qu'il fait partie de ces jeunes grands malades doués qui ont la vie chevillée au corps, et qui finissent donc par vieillir doucement, par faire de vieux malades, toujours plus brillants et comme affûtés par leur souffrance.

Il en résulte que Marcel ne se contente pas de partager constamment, avec nous, ses idées et raisonnements, il les prend aussi parfois rétrospectivement comme objet, notamment à l'occasion de diverses rencontres amoureuses, amicales, savantes ou artistiques. Il nous fait alors partager ses méta-idées et méta-raisonnements à propos de ses propres idées passées, ou de ses propres raisonnements passés, ce qui lui permet tout à la fois de méditer sur leur évolution à travers le temps et de procéder à leur rectification progressive.

L'autre trait caractéristique de l'histoire de Marcel, c'est qu'elle finit juste au moment où est censée commencer la grande œuvre dont il rêve depuis son enfance. Plus précisément, l'œuvre réelle de Proust finit juste au moment où celle de son principal personnage devient possible, parce qu'il est censé avoir enfin trouvé l'« idée » fondamentale de sa « construction », et donc aussi (on peut le supposer en tout cas) le sujet à la « signification philosophique infinie » qu'il cherchait en vain depuis son enfance. On apprend donc finalement très peu de choses sur cette grande œuvre possible, ou même sur son idée fondamentale. Et lorsqu'on referme la *Recherche*, on ne sait même pas si elle est censée avoir

un titre, ou avoir un rapport quelconque avec l'œuvre réelle que nous venons de lire.

Du point de vue narratologique, en effet, tout ce que l'on peut savoir de la grande idée de Marcel se ramène à presque rien. C'est-à-dire au fait que celle-ci est apparemment très claire dans la tête de son auteur semi-fictif, même si elle y est (comme on le verra) une sorte d'idée bizarre, tout à la fois fixe et en devenir constant. Et tout ce que l'on peut savoir de l'œuvre qui est censée l'actualiser un jour, c'est que ce sera nécessairement une œuvre de grande envergure, où il s'agira d'élucider la vie comme « temps incorporé ». Une œuvre de si grande envergure, même, que celui qui restera à jamais – toujours du point de vue narratologique – son auteur potentiel a dû se contenter d'abord d'en faire lire « quelques esquisses<sup>1</sup> ». Terme qui, pris au sens strict, ne peut renvoyer qu'à des manuscrits non encore publiés, c'est-à-dire des avant-textes, des brouillons circulant de manière privée. Il en résulte que la *Recherche*, en tant que récit romanesque, raconte une histoire non seulement assez triste en elle-même, mais qui se finit en outre en queue de poisson.

C'est une histoire globalement triste, puisqu'on vient de voir que son récit-cadre raconte essentiellement la vie créatrice ratée de son narrateur, qui est par ailleurs très malade. Et c'est une histoire qui finit également très bizarrement, sans que l'on sache si la santé défaillante de Marcel lui laissera le temps et la force de devenir un véritable auteur, donc d'achever et de publier la grande œuvre qu'il médite. Car la *Recherche* se clôt, certes, sur une certaine lueur d'espoir, mais celle-ci reste jusqu'au bout bien faible et vacillante.

Cela tient d'abord au fait que cette vague lueur d'espoir finale n'éclaire guère que le narrateur de Proust, en ce sens que,

---

<sup>1</sup> *Recherche*, vol. VII, p. 325.

malheureusement pour lui, personne ne semble comprendre les premières esquisses de son œuvre à venir. Mais cela tient surtout au fait que cette lueur d'espoir ne rassure guère, en Marcel, que le sujet créateur jusque-là stérile, car physiquement parlant il va au contraire de plus en plus mal. Au point que le pauvre Marcel se demande même, *in fine*, si ce « fameux travail » de création dont il rêve depuis toujours, et dans lequel il s'est enfin lancé « à la veille de mourir », a le moindre sens.

Expliciter le sujet narratologique de la *Recherche* offre un double intérêt pour la cryptanalyse de cette œuvre, même si on se contente d'en rester à un point de vue externe. Car cela permet de réunir des matériaux et des outils descriptifs qui nous seront indispensables par la suite. Mais aussi parce que cela permet de commencer à vérifier que l'œuvre réelle de Proust est effectivement une « construction » complexe, comme l'affirme à mots couverts son auteur, *via* l'œuvre possible de son narrateur, et agencée de telle sorte qu'elle est aussi facile à lire comme récit que difficile à comprendre comme œuvre justement, c'est-à-dire comme totalité opérable.

En tant que récit, la *Recherche* est en effet très facile à suivre en elle-même, parce qu'elle se présente comme une longue chaîne de souvenirs semi-fictifs, d'abord anciens, puis de plus en plus récents, racontés par un narrateur qui avance lui-même en âge petit à petit, au cours de son récit. Un récit qui reste donc parfaitement clair et cohérent sur le plan chronologique, et qui est non seulement merveilleusement écrit, mais aussi entrecoupé de réflexions semi-factuelles jamais sans intérêt et la plupart du temps passionnantes. En revanche, comme totalité opérable, la *Recherche* est très difficile à décrire correctement, ou même seulement à aborder de manière adéquate.

L'œuvre de Proust est globalement si complexe que si j'avais voulu en présenter ici un résumé narratologique complet,

articulant tous ses sous-récits entre eux et à leur récit-cadre, je n'aurais fait alors, au mieux, que décrire entièrement *une* des dimensions discursives de la *Recherche*, à savoir sa dimension narrative obvie. Je n'aurais donc pas encore abordé ses autres dimensions, qui sont à la fois non romanesques et cryptées, mais qui ne sont pas moins importantes que sa dimension narrative si prégnante.

Et ici je pense d'abord, bien sûr, à la dimension démonstrative cryptée de l'œuvre de Proust, dans laquelle on ne peut entrer que si et seulement si on a décodé, au préalable, le sujet logique de son récit-cadre. Mais pas seulement, comme on le verra plus loin, car il faut aussi tenir compte d'une troisième et dernière dimension cryptée de l'opéra proustien, que je ne pourrai aborder qu'à partir du chapitre VII, précisément parce qu'elle est faite de la combinaison des deux autres.

Pour éviter un premier malentendu sur la partie cryptée de la *Recherche*, il faut insister sur le fait que le sujet logique de cette œuvre n'y a pas été codé par son auteur à des fins ludiques, ou par quelque lubie cryptomaniacque, mais parce qu'il ne pouvait faire autrement et de plusieurs points de vue, comme on le verra.

Cela tient, notamment, au fait que raconter l'histoire semi-factuelle de quelqu'un qui lui ressemble n'a jamais été une fin en soi pour Proust. Au contraire, romancer sa vie n'a été pour lui que le moyen nécessaire d'élaborer justement sa « démonstration », *via* une certaine « construction » cryptologique. C'est-à-dire de développer un appareil cryptographique qui lui a permis non seulement de raconter sa vie créatrice de manière codée, mais d'en tirer certains théorèmes relatifs à la création et de les démontrer de manière tout aussi codée.

Dès lors, il suffit d'entrevoir la nature du sujet crypté de la *Recherche* pour comprendre pourquoi Proust l'a soigneusement

codé dans son œuvre. Autrement dit, pourquoi il ne voulait pas rendre son sujet logique facilement accessible à ses lecteurs, et encore moins de son vivant, pourquoi il entendait même le rendre autant que possible inaccessible avant sa mort.

Certes, Proust n'était qu'un stratège en chambre, mais c'était tout de même un très grand stratège. Il était donc exclu, pour lui, de vendre la mèche codée de son œuvre. Ne serait-ce qu'en laissant entendre vaguement dans la *Recherche*, ou hors d'elle, que son sujet crypté était *l'histoire de sa propre vocation*, et plus précisément l'histoire de son propre cas très particulier de vocation créatrice. Une vocation peu commune en effet, comme on le verra, et même très paradoxale, parce que tout à la fois très grande et longtemps stérile.

Et il était encore plus exclu, pour Proust, de claironner follement son sujet logique et ses enjeux démonstratifs, par exemple en titrant son œuvre : *À la recherche de ma vocation invisible*, ou *Comment j'ai fini par découvrir la nature singulière de mon génie et ce qu'il permet de démontrer touchant la logique de la créativité, la forme d'éternité possible par les œuvres, l'idéalisme*, etc. Car cela aurait été non seulement se ridiculiser, mais rendre impossible la construction de la *Recherche* à laquelle nous seuls pouvons attribuer, rétroactivement, de tels titres alternatifs possibles.

Il faut évidemment être très prudent lorsqu'on rapproche la vie créatrice de l'auteur de la *Recherche* et celle de son narrateur ou de son héros. Et encore plus prudent lorsqu'on se sert des deux dernières pour mieux comprendre la première, parce que Proust a fictionnalisé très librement toute sa vie selon les besoins de sa construction narrativo-démonstrative, donc pas seulement sa vie sociale mais aussi sa vie créatrice.

Il n'en reste pas moins, cependant, que la vocation que fictionnalise la *Recherche* est bien la vocation créatrice réelle d'un sujet créateur réel, puisque c'est celle de Proust. Plus précisément, la vie intellectuelle et sociale que fictionnalise l'œuvre de Proust est

essentiellement celle de son auteur *jusque vers la fin 1909*, augmentée de tous les éléments pertinents pour sa démonstration que sa vie ultérieure lui a apportés.

On verra, en effet, que si cette année 1909 a tant compté dans la vie de Proust, ce n'est pas du tout comme date historique, mais comme moment logique d'une coupure créatrice. Car c'est à ce moment-là qu'il a eu, comme son narrateur, « l'idée de [s]on œuvre » et s'est attelé à sa construction, donc qu'il a pu enfin accéder à son moi créateur profond<sup>1</sup>. Ce qui a mis fin alors, définitivement, au développement « inharmonieux » qui gouvernait sa vie créatrice jusque-là, et notamment à ses perpétuelles hésitations entre art et théorie : « si je m'étais harmonieusement développé, au lieu de ce long arrêt [créateur] qui semblait seulement prendre fin<sup>2</sup> ».

On sait que le désir d'écrire, le rêve de créer une œuvre majeure a hanté Proust dès sa jeunesse, tout comme le jeune héros de son œuvre, puis sa version adulte. On sait aussi que, malgré ce que Proust lui-même appelait sa « facilité », ce désir d'œuvre a été très longtemps stérile. Si stérile que, jusqu'à ce qu'il se lance dans la *Recherche*, Proust n'avait en fait quasiment rien produit, en tout cas rien qui soit à la hauteur de ses capacités et de ses ambitions, qui étaient très grandes, tout comme sont censées l'être celles de ses doubles fictifs.

Proust a déjà 38 ans en 1909, il lui reste peu d'années à vivre et il le sait (il meurt en 1922 à 51 ans). Il a certes aussi déjà beaucoup écrit, mais il a très peu publié.

À cette époque, le corpus officiel du futur auteur de la *Recherche* est d'ailleurs, en gros, celui qu'il a attribué à son

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 212.

narrateur. Il se réduit donc à très peu de choses, en quantité et en valeur : un recueil de ses *juvenilia*, *Les Plaisirs et les Jours*, deux traductions de Ruskin, dont celle de *Sésame et les Lys*, quelques articles et pastiches dans les journaux. Mais même si on l'étend jusqu'aux brouillons un peu substantiels, on a vite fait le tour du corpus proustien complet d'avant la *Recherche*. Car il faut juste tenir compte de deux grandes tentatives créatrices, toutes deux abandonnées en cours de route, l'une romanesque, *Jean Santeuil*, l'autre critique, *Contre Sainte-Beuve*. Et ajouter une ultime ébauche romanesque, dont l'existence est restée longtemps douteuse, mais qui existe bien et a été publiée récemment sous le titre *Les soixante-quinze feuillets*<sup>1</sup>.

Mais le point que je voudrais surtout souligner ici, à propos du corpus proustien d'avant 1909, concerne sa structure même. Car, lorsqu'on considère globalement le corpus proustien de cette époque, on s'aperçoit que celui-ci a une distribution bipartite tout à fait caractéristique. Cela tient au fait que, mis à part les textes qui ne sont qu'en partie personnels, comme les traductions, les pastiches, etc., il se partage en deux parties à peu près égales en quantité. Une partie essentiellement artistique, qui correspond à une série de textes littéraires, publiés ou non : nouvelles, romans, poèmes, etc. Et une partie essentiellement théorique, qui correspond à une série de textes savants, publiés ou non : articles érudits, essais critiques, etc. Tous écrits successivement, ou simultanément, mais tous relevant toujours d'un genre dominant, à l'exclusion de l'autre. Et tous soit d'échelle restreinte lorsqu'ils ont été publiés, soit restés à l'état de plus ou moins grandes ébauches non publiées.

Une telle bipartition peut sembler un simple artefact, sans véritable signification à première vue, mais en réalité elle ne doit

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Les soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, édition établie par Nathalie Mauriac Dyer, Paris, Gallimard, 2021.

rien au hasard, car elle découle directement de la formation de Proust. Et pour s'en convaincre, il suffit de rappeler quelques éléments bien connus de la biographie intellectuelle du jeune Proust.

Il est clair, en effet, que Proust a été guidé toute sa vie par un certain idéal créateur. Et que celui-ci est inséparable de la forme d'idéalisme qu'il a hérité de ses professeurs, notamment lors de ses études de philosophie, au lycée et à l'université. Et ici je pense surtout à Alphonse Darlu, que Proust mettait au-dessus de tous les autres, et qui, en grand pédagogue kantien qu'il était, se souciait bien sûr de guider ses élèves en tout<sup>1</sup>. Et en particulier d'éviter aux plus doués d'entretenir certaines illusions à propos des idées et de la vie créatrice. Il lui fallait donc les vacciner, entre autres, contre le rêve funeste de surmonter la grande disjonction kantienne entre l'intuition et le concept, le beau et le vrai, les chemins de l'art et ceux de la pensée.

Dans ce cadre-là, et à l'époque de Proust, on n'avait donc pas le choix en matière de création. En ce sens que tout apprenti créateur devait nécessairement choisir entre être *ou bien* savant (philosophe, logicien, physicien, etc.) et donc faire œuvre de savoir, *ou bien* artiste (romancier, poète, peintre, etc.) et donc faire œuvre d'art. Et il devait le faire pour des raisons de principe, parce que toute vocation créatrice tierce était *a priori* exclue comme une vaine chimère contradictoire, un monstre hybride impossible d'art et de savoir.

Or, il se trouve que Proust lui-même, tout en respectant longtemps ce principe du tiers exclu créatif, et même tout en le prônant à son tour, l'a toujours vécu douloureusement. Parce qu'il aurait préféré ne pas choisir, parce qu'il sentait bien que

---

<sup>1</sup> Henri Bonnet, *Alphonse Darlu, Maître de philosophie de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1961.

sa propre vocation créatrice était justement de dépasser ce qu'il pressentait être une fausse aporie indépassable de la création.

J'aurai l'occasion de revenir plus loin (au chapitre IX) sur la formation de Proust et l'idéalisme post-kantien dans lequel a baigné sa jeunesse. Pour l'instant, je me contenterai de remarquer que Darlu a, en tout cas, très bien su transmettre ses sages principes kantien en matière de créativité. Il les a même si bien inculqués à Proust que, jusqu'en 1909, celui-ci n'a cessé de s'y heurter et de les reconduire jusque dans la moindre de ses créations. Ce dont témoigne notamment, comme on vient de le voir, la structure même du corpus proustien avant la *Recherche*.

Mais on en retrouve également des traces dans bien des analyses ou réflexions du jeune Marcel. Et ici je pense, par exemple, à son brillant article « Contre l'obscurité », où Proust vise Mallarmé et où il s'appuie précisément sur l'idée que toute tentative d'articuler art et théorie est *a priori* une erreur, qui ne peut conduire qu'à perdre sur les deux tableaux<sup>1</sup>. On en retrouve même des traces jusque dans ses *Carnets* de travail de 1908, où l'on voit que Proust garde encore une dent contre le seul et unique maître qu'il se soit donné : « Aucun homme n'a jamais eu d'influence sur moi (que Darlu et je l'ai reconnue mauvaise)<sup>2</sup>. »

Il en découle que, si Proust n'était pas mort en 1922 mais (mettons) vers 1909, ou trop tôt après cette date, nous ne saurions rien de cette étrange « vocation invisible » qu'il s'attribue de manière codée dans son œuvre. Tout simplement parce qu'elle serait demeurée *en effet* invisible et le serait alors restée à jamais. Dans cette hypothèse de monde, mis à part peut-être certains spécialistes de la littérature mineure de la Belle Époque, nous ignorerions donc tout aujourd'hui de Marcel Proust.

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 392.

<sup>2</sup> Marcel Proust, *Carnets*, Paris, Gallimard, « Nrf », 2002, p. 100-101.

Car, dans ce monde sans la *Recherche*, qui aurait très bien pu être le nôtre, qui a même souvent failli l'être, étant donné la santé fragile de son auteur et son goût pour les duels, le nom de Proust n'aurait aucune « aura ». Et il en irait dès lors de Proust comme de ses brillants amis écrivains : Georges de Lauris, Robert de Flers, etc., dont les noms ne sont le symbole de rien. Au point que nous ne les connaissons plus, justement, que par la biographie et la correspondance de l'auteur de la *Recherche*.

On remarquera, enfin, que cette occultation posthume du non-encore-auteur de la *Recherche* serait restée définitive dans tous les cas de figure possibles. C'est-à-dire même si, par miracle, les principaux chantiers d'écriture qui auraient été alors abandonnés par Proust n'avaient pas disparu avec lui, et avaient fini par être publiés un jour. Et ici je pense surtout, bien sûr, aux brouillons de *Jean Santeuil* et du *Contre Sainte-Beuve*.

On verra dans cet ouvrage que, si la vocation créatrice de Proust était si peu commune, si insaisissable, c'est précisément en raison de sa nature hybride très particulière, que l'on peut définir comme *logico-littéraire*. La vocation de Proust était de fait si peu évidente que sa nature singulière a longtemps échappé à son principal bénéficiaire, et que sa démonstration cryptée lui a permis d'obtenir toute une série de théorèmes existentiels, eux-mêmes cryptés bien sûr mais très intéressants, sur les vocations complexes, les œuvres fécondes, les idées, etc.

Mais il reste que se donner un tel sujet posait évidemment un problème majeur à Proust. Car autant l'histoire de sa propre vocation se présentait comme un sujet objectivement fécond à traiter, et même nécessaire au regard de ses enjeux démonstratifs, autant un tel sujet était impossible à assumer subjectivement et tout à fait scabreux à afficher. De là son codage, lui aussi tout à fait nécessaire, ne serait-ce que pour ménager la délicatesse du « sujet » en question dans un tel sujet.

On aurait tort de croire, cependant, que Proust a pris la peine de coder son œuvre simplement par décence morale et parce que son sujet logique le mettait trop en avant. Et donc uniquement parce que son tact, et sa prudence en matière d'autofaction, lui commandaient de se contenter de ce que l'on peut appeler des allusions et définir provisoirement (j'y reviendrai au chapitre V) comme des formes de référence naturellement codées.

Certes, Proust affirme lui-même dans la *Recherche* : « [...] on devrait au moins, par prudence, ne jamais parler de soi, parce que c'est un sujet où on peut être sûr que la vue des autres et la nôtre propre ne concordent jamais<sup>1</sup>. » Mais il n'empêche que, s'il s'est astreint à coder son œuvre en y introduisant un système d'allusions complexes, ce n'est pas seulement pour de très bonnes raisons tactiques, psychologiques, morales ou esthétiques. C'est aussi, et d'abord, parce qu'il ne pouvait faire autrement, et que recourir à des allusions à son œuvre, ou à lui-même, était la condition de possibilité de sa construction narrativo-démonstrative.

Comme on va le voir, en effet, le cryptage de l'histoire de sa vocation invisible avait, pour Proust, une fonction pragmatique bien précise, indissociable logiquement de ses fins démonstratives. Cela tient au fait qu'il était tout aussi exclu, pour lui, de renoncer à la fonction théorique de son œuvre que de renoncer à sa fonction littéraire. Dès lors, la seule manière possible de remplir ces deux fonctions à la fois était de faire de la *Recherche* une construction cryptologique d'un type nouveau.

De là aussi que Proust ne s'est jamais soucié que sa démonstration performative, ou ses théorèmes, soient compris de ses contemporains. Au contraire, il s'est bien gardé de ne révéler nulle part « en clair », ni à personne, le type de code qui

---

<sup>1</sup> *Recherche*, vol. II, p. 294.

gouvernait son grand message narratif. De même qu'il s'est bien gardé d'attirer l'attention sur certains détails de la structure de son œuvre qui auraient pu faire comprendre trop facilement qu'elle était codée, ou comment elle l'était. Détails qui sont justement ceux qui vont nous occuper constamment dans cet ouvrage. Car cryptanalyser la *Recherche* ne saurait être rien d'autre que montrer comment on peut craquer le code de Proust et en déduire non seulement sa démonstration performative, avec tous ses théorèmes, mais aussi la totalité opérable dont elle n'est qu'une partie.

Tout le problème, en l'occurrence, est que la *Recherche* appartient à un genre de messages codés bien particulier, dont la nature n'a rien à voir avec ce que l'on entend d'ordinaire par message codé, ou par système cryptographique, c'est-à-dire avec les messages chiffrés et les codes artificiels qui intéressent au premier chef les cryptologues. Et c'est ce qui explique que la démonstration de Proust n'ait guère attiré leur attention jusqu'ici. Et encore moins, bien sûr, celle des logiciens ou des narratologues.

Pour éclaircir ce point, commençons par remarquer que l'on peut définir les messages chiffrés comme des traductions artificielles parfaites, et même plus précisément comme des anti-traductions artificielles parfaites.

Cela tient au fait que chiffrer un message, exprimé dans une langue donnée, revient à en produire une traduction dans un langage artificiel, qui ne lui ajoute ni ne lui ôte rien. À ceci près qu'une traduction est censée, en général, élargir le cercle des lecteurs potentiels d'un message quelconque, en dévoilant son contenu dans une autre langue. Alors qu'un « chiffre » est un ensemble de règles de traduction qui visent, au contraire, à réduire ce cercle, en cryptant le contenu des messages auxquels on les applique dans un langage formel *ad hoc*. De telles clés de

cryptage permettent de rendre ainsi entièrement inaccessible le contenu d'un message à ceux qui ne les connaissent pas.

D'un point de vue pratique, le chiffrage ne se distingue pas de ce que l'on pourrait appeler plus précisément l'hétérochiffrage, car les chiffres sont des systèmes de traduction destinés à s'appliquer à des messages qui ne les contiennent pas. Il en résulte que ce genre de code cryptographique fonctionne toujours en fait comme un exocodé, c'est-à-dire un code externe par rapport aux messages auxquels il s'applique. Non seulement parce que le chiffre d'un message en est logiquement indépendant, ou le précède nécessairement dans le temps, mais aussi parce que ses exocodés sont applicables mécaniquement à n'importe quel autre message.

Cela ne veut pas dire, bien sûr, qu'on ne puisse pas appliquer un chiffre à lui-même. Au contraire, on peut parfaitement jouer avec les chiffres et s'amuser à pratiquer l'autochiffrage. Cela revient à produire un message dont le contenu contient son propre chiffre, voire s'y réduit. Rien de plus simple à fabriquer. Car pour obtenir une telle sorte de message autochiffré, il suffit de lister (par exemple en français) les clés d'un chiffre et de les appliquer ensuite au message que forme cette liste. Ainsi, par exemple, le message « Sfnqmbdfs dibrvf mfuusd cf mbmqibcfu qbs mb tvjwbouf » est un message autochiffré qui exprime et utilise tout à la fois une exocodé « à la César », dont le principe est bien connu depuis l'Antiquité. Le message autochiffré ci-dessus est donc à certains égards enfantin, puisqu'il n'est rien d'autre que le résultat de l'application de son unique clé cryptographique à elle-même : « Remplacer chaque lettre de l'alphabet par la suivante ». Mais peu importe ici, car tout ce que je veux rappeler, avec cet exemple de message chiffré, ce sont trois points très généraux concernant les messages codés de ce genre.

Le premier est que cryptanalyser un message chiffré revient nécessairement à en chercher les clés *ailleurs* que dans son

contenu, puisque celui-ci est devenu totalement opaque et inaccessible. Tout décrypteur d'un tel type de message codé est donc condamné à en chercher les clés dans la fréquence de certains signes qui le composent, leur relation, etc.

Le deuxième est que le résultat du décryptage d'un message chiffré se réduit nécessairement à sa rétrotraduction « en clair », c'est-à-dire revient à obtenir une copie exacte du message de départ. Il ne peut en être autrement, en effet, puisque les exoclés d'un chiffre ne changent rien, en principe, à la sémantique du message qu'elles cryptent, elles ne lui ajoutent ni ne lui ôtent aucun contenu.

Le troisième est que le fait qu'un exocode de chiffrage puisse s'autochiffrer, et donc se transformer en endocode, a peut-être une certaine valeur logique ou ludique, mais n'a aucun intérêt cryptologique. Il ne sert à rien, en effet, de crypter dans un message chiffré son propre chiffre, puisqu'il faut nécessairement connaître ce dernier pour pouvoir décrypter le message qui le contient. Le message autochiffré minimal proposé ci-dessus pousse cette évidence jusqu'à l'absurde, parce qu'il ne contient rien d'autre que son propre chiffre, qui se réduit lui-même à une seule clé. Il en résulte donc un message chiffré parfaitement vide et redondant sur le plan communicationnel, dont le décryptage a aussi peu d'intérêt que le cryptage. Il n'en va pas du tout de même, comme on le verra, avec les messages codés du genre de la *Recherche*, parce que leur code cryptographique repose sur un système d'allusions interne, et non pas sur un système de traduction externe.

On peut définir de tels messages codés non chiffrés comme des messages endocodés de manière naturelle. Cela tient au fait que les clés de cryptage de ce genre de messages codés font partie de leur contenu obvie. Et aussi au fait qu'un endocode utilise toujours, en principe, les mêmes moyens d'expression que le contenu du message qu'il code. Il est clair que ce genre de code

est très différent d'un chiffre. Notamment parce qu'il ne saurait précéder dans le temps le message qu'il code, ni être applicable de manière mécanique à n'importe quel autre message. Il se distingue aussi nécessairement d'un chiffre par la nature et la portée cryptologiques de ses clés.

On vient de voir, en effet, que les clés d'un chiffre sont par nature exogènes aux messages qu'elles codent. Et c'est précisément ce qui les rend si commodes pour crypter la totalité du contenu des messages auxquels elles s'appliquent. Or, cela ne saurait être le cas des endoclés d'un code naturel. Car dès lors que ce genre de clés font partie du contenu obvie du message qu'elles codent, elles ne sauraient en crypter totalement le contenu.

On vient de voir aussi que les clés d'un chiffre ne changent rien au contenu du message qu'elles codent sur le plan sémantique. Or, là encore, cela ne saurait être le cas des endoclés d'un code naturel. Car ce genre de clés est fait, au contraire, pour *contribuer* au contenu du message qui les contient, c'est-à-dire pour ajouter à sa partie obvie une partie cryptée. Il en découle toutes sortes de conséquences, qui sont au cœur de cet ouvrage.

Il en découle, tout d'abord, que les endoclés de Proust ne mettent en jeu que des outils formels propres au français, c'est-à-dire à la langue de son œuvre. Il en découle aussi que cryptanalyser la *Recherche* revient nécessairement à en chercher les clés *dans* son contenu narratif obvie, ce qui implique des méthodes d'analyse logique appropriées, bien distinctes de celles qu'implique un message chiffré pour ses décripteurs.

Il en découle également que le résultat du décryptage de la *Recherche* ne saurait être une simple paraphrase de cette œuvre, plus ou moins redondante par rapport à elle. Et encore moins bien sûr une copie conforme de la *Recherche* elle-même.

Il en découle enfin, et surtout, que l'œuvre de Proust a des propriétés cryptologiques tout à fait remarquables, comme tous les messages endocodés de manière naturelle. Ainsi, par exemple,

il va de soi que rien ne paraît plus manifestement codé qu'un message chiffré, puisque son mode de codage est précisément fait pour le rendre illisible à ceux qui n'en ont pas le code. Alors que, à l'inverse, et en raison même de son mode de codage naturel, un message narratif endocodé comme la *Recherche* a la propriété d'être *indiscernable* comme message codé, en tout cas pour quiconque en ignore le code.

Je reviendrai, au chapitre V, sur la nature des systèmes d'allusions, les propriétés cryptologiques de leurs clés naturelles, les problèmes que pose leur cryptanalyse et les méthodes qu'elles requièrent.

Pour l'instant, je me contenterai de souligner le fait même que la *Recherche* soit définissable comme un message endocodé de manière naturelle. Et sa conséquence immédiate, à savoir que son auteur y a donc nécessairement crypté certains contenus. Non seulement parce que c'est là un fait décisif pour comprendre en quoi consiste la construction de Proust, ou ce qu'il voulait démontrer dans son œuvre, mais aussi parce que cela entraîne nécessairement bien d'autres conséquences, à commencer bien sûr dans le champ de la critique proustienne.

Une des principales est, sans doute, qu'il est impossible d'accéder aux théorèmes que Proust a codés dans son récit par les voies cognitives habituelles, c'est-à-dire simplement en lisant la *Recherche*, ou même en la relisant en boucle. Et cela reste vrai même lorsqu'on s'efforce de mieux comprendre cette œuvre en l'abordant de toutes les manières érudites possibles. Ce qui implique de s'intéresser également à la vie de son auteur et à tout ce qu'il a produit d'autre au cours de son existence, à savoir ses œuvres mineures précédentes, publiées ou non, sa correspondance, ses brouillons, etc.

Car, pour accéder aux théorèmes de Proust et à sa méthode de preuve fondamentale, et *a fortiori* pour accéder à la totalité

opérale dont ils font partie, il n'y a pas d'autre solution que de craquer le code de la *Recherche*. Ce qui implique d'identifier ses endoclés, de comprendre comment elles fonctionnent et pourquoi elles existent. Toutes questions qui relèvent de la cryptanalyse et qui engagent des considérations essentiellement logiques sur les récits, les systèmes cryptographiques naturels, les raisonnements et leurs relations possibles. Cryptanalyser la *Recherche* est donc une entreprise tout à fait spécifique, qui ne doit pas être confondue avec une quelconque forme d'analyse herméneutique de cette œuvre.

On vient de voir, en effet, que l'on ne saurait accéder directement à la démonstration de Proust, puisque son contenu est crypté. Et crypté de telle sorte que l'on est obligé de déduire logiquement la démonstration proustienne du récit qui la crypte, en tenant compte bien sûr de son code interne, qui doit lui-même être déduit cryptologiquement du récit qu'il code.

Il en résulte qu'il y a un abîme entre lire le récit semi-fictif de Proust en philosophe, donc l'interpréter philosophiquement, sans pouvoir sortir (par définition) de son cadre narratologique obvie, et l'analyser en cryptologue, donc décrypter le récit proustien comme un message endocodé, dont le code interne commande l'accès à une partie cryptée.

Il en résulte aussi une très grande différence entre nos lectures intuitives de Proust, nécessairement « naïves » du point de vue cryptologique, et les interprétations philosophiques tout aussi naïves qu'on en fait depuis un siècle. Mais pour éviter les malentendus ici, il faut préciser tout de suite un point important qui touche à la notion même de naïveté. Car dans cet ouvrage, j'utiliserai souvent le terme « naïf » pour qualifier tel récepteur, ou tel mode de réception, de la *Recherche*, mais ce sera toujours dans son acception cryptologique, à l'exclusion de tout autre sens, sauf mention explicite du contraire.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, en effet, parler de lecture cryptologiquement naïve de Proust, ou encore de lecture non cryptanalytique de son œuvre, n'a rien de péjoratif. Certes, dans beaucoup de contextes, l'expression de « lecture naïve » est synonyme de lecture pauvre ou de sous-lecture. Mais ce n'est justement pas le cas dans le contexte cryptologique proustien. Et il en va de même lorsqu'on parle de « cryptanalyse » de la *Recherche*, ou de « lecture cryptologique » de cette œuvre, qu'on aurait tout aussi tort de prendre pour des termes mélioratifs désignant une sorte de superlecture ou de surlecture.

On retrouve une situation homologue dans beaucoup d'autres contextes, apparemment sans rapport avec la *Recherche*. C'est le cas en théorie des ensembles, par exemple, où l'expression « théorie naïve des ensembles » ne désigne nullement une forme pauvre de théorie mathématique. Elle sert juste à distinguer une certaine approche possible des ensembles et, plus précisément, à distinguer la théorie intuitive initiale de Cantor, qui n'était ni axiomatisée ni formalisée, de celle qui correspond à l'approche formelle axiomatisée contemporaine.

Il en résulte que la distinction lecture naïve-lecture cryptologique (qui recoupe la distinction lecteur-décrypteur) n'implique aucun jugement de valeur. Ces couples de termes renvoient simplement, ici, à deux modalités de lecture distinctes possibles et parfaitement complémentaires de la *Recherche*. On peut considérer l'une comme intuitive ou non cryptologique, car elle ne tient pas compte de son endocode, et l'autre comme formelle ou cryptologique, parce qu'elle en tient compte.

Il ne saurait en aller autrement, puisque la *Recherche* est une construction narrativo-démonstrative ou, si l'on préfère, logico-narratologique. Et que celle-ci a été très bien conçue, par un auteur qui savait précisément ce qu'il faisait en inventant sa « cryptopologie » discursive multidimensionnelle, comme on le verra au chapitre VII. Car, tout en développant avec soin la

dimension logique de son œuvre (c'est-à-dire sa démonstration et ses théorèmes cryptés), Proust l'a construite de telle sorte qu'on puisse, justement, se passer d'y entrer. Et même y rester indifférent toute sa vie de relecteur. Tout simplement parce qu'il a pris autant de soin à développer sa dimension narratologique (c'est-à-dire son grand récit de vie obvie), de sorte qu'elle soit suffisamment riche et fascinante pour se suffire à elle-même.

En matière de lecture de Proust, la naïveté peut donc être considérée aussi bien comme une bénédiction que comme une malédiction. Car il s'agit d'une forme de maladie cognitive si paradoxale, et même si heureuse, qu'on ne sait s'il faut dire plutôt qu'on en souffre ou qu'on en jouit.

On verra en effet, au chapitre V, que lire naïvement la *Recherche* n'implique aucune lacune de connaissance qu'il faudrait combler, aucune erreur de lecture qu'il faudrait corriger *a priori*. On verra même que c'est absolument nécessaire, au point qu'il y aura toujours des lecteurs naïfs de Proust et même de grands spécialistes naïfs de son œuvre.

En revanche, il en va tout autrement des lecteurs philosophes naïfs de Proust et de leurs différentes approches herméneutiques de son œuvre, comme je le montrerai dans l'annexe 1 de cet ouvrage, où j'examinerai certaines analyses de Ricœur, Deleuze, Descombes, Henry, etc. Car dans ces cas-là, non seulement il ne saurait y avoir de grandes interprétations philosophiques naïves de la *Recherche*, mais toute analyse philosophique non cryptanalytique de Proust est condamnée à s'autoréfuter sans le savoir. Parce qu'elle passe nécessairement à côté des principaux enjeux logiques et philosophiques de sa construction cryptée.

Je dois encore rassembler ici quelques données à propos des vocations, et notamment des grandes vocations créatrices. Ne serait-ce que pour bien mesurer d'emblée ce qui fait la singularité réelle de celle de Marcel Proust. Cela me permettra

d'introduire, du même coup, certaines distinctions et certains faits élémentaires, qui sont eux aussi nécessaires à la cryptanalyse de la *Recherche*.

Pour bien comprendre ce que Proust appelait sa « vocation invisible », il faut commencer par distinguer nettement les vocations hybrides des multivocations créatrices.

Il existe bien sûr des grands créateurs, comme Léonard de Vinci, qui ont touché à plusieurs domaines et même un peu à tous en leur temps. Mais une multivocation à la Léonard n'a logiquement rien à voir avec une vocation hybride à la Proust. Cela tient au fait qu'une vocation hybride met en jeu des talents interdépendants, qui ne peuvent se déployer pleinement qu'en s'actualisant simultanément, donc en produisant une ou des œuvres elles-mêmes hybrides. Alors qu'une multivocation met en jeu des talents qui sont, au contraire, indépendants. En ce sens qu'ils ne peuvent se réaliser pleinement qu'en s'actualisant séparément, donc en produisant des œuvres bien distinctes, que celles-ci soient créées simultanément ou successivement.

Il est clair que la vocation logico-littéraire de Proust n'est, à certains égards, qu'un cas particulier de vocation créatrice hybride, parmi bien d'autres variétés réelles ou possibles : compositeur-interprète, peintre-chanteur, écrivain-philosophe, logicien-mathématicien, réalisateur-écrivain-compositeur, astro-physicien, etc. Et pour beaucoup de ces variétés de vocations hybrides, on pourrait citer bien des exemples, qui iraient de Bill Evans à Platon, en passant par Satyajit Ray, Gödel, etc. Mais il n'en reste pas moins que romancier-logicien est une variété de vocation hybride qui se trouve être très rare, si rare qu'il n'en existe (à ma connaissance) qu'un grand spécimen, à savoir justement celle de Proust.

Et cela n'a rien d'étonnant. Car pour comprendre ce qui explique cette rareté, il suffit de distinguer encore nettement entre les deux principaux types de vocations hybrides.

Il existe, en effet, des vocations et des œuvres hybrides qu'on peut dire plus précisément cisgenres (créativement parlant), parce qu'elles combinent des talents, ou des dimensions opérables, appartenant au même genre créatif, que ce soit celui de l'art ou celui du savoir. Ce type de vocation hybride est évidemment le plus fréquent, et j'aurai l'occasion de revenir, au chapitre IV, sur un exemple de ce genre, parce qu'il joue un rôle dans la démonstration proustienne.

Mais il existe aussi des vocations et des œuvres hybrides qu'on peut dire plus précisément transgenres (toujours créativement parlant). Même si de telles vocations et œuvres artistico-théoriques « à la Proust » sont nécessairement beaucoup plus rares, parce qu'elles combinent des talents, ou des dimensions opérables, qui ne sont pas du même genre créatif. Ainsi, par exemple, danseur-mathématicien est une vocation hybride en principe tout aussi possible que, mettons, peintre-chanteur. À ceci près, toutefois, qu'elle est beaucoup moins probable. Et l'on pourrait dire exactement la même chose des œuvres transgenres et cisgenres susceptibles d'actualiser de telles vocations. On notera, enfin, qu'en matière de vocations ou d'œuvres hybrides, l'ordre des termes qui servent à les caractériser, de manière plus ou moins précise, n'a aucune importance. Et que dès lors, on peut tout aussi bien parler de vocation de logicien-romancier dans le cas de Proust, ou d'œuvre théorico-artistique dans le cas de la *Recherche*.

À première vue, il pourrait sembler que je néglige au moins un cas de « romancier-logicien », nullement crypté, lui, et même très célèbre. Et ici on pensera sans doute à Lewis Carroll, d'autant plus qu'il s'est intéressé à la cryptologie. Mais si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit vite qu'on ne saurait parler de vocation hybride transgenre à propos de Charles Dodgson. Et qu'il faut plutôt parler, dans son cas, de bivocation de romancier logicien – sans trait d'union donc. Cela découle de deux données factuelles de sa vie créatrice.

La première est que les œuvres littéraires publiées sous le nom de Lewis Carroll contiennent, certes, toutes sortes d'éléments mathématiques et de jeux logiques, mais nullement ses principaux travaux logico-mathématiques, qui constituent des œuvres tout à fait disjointes, signées de son vrai nom. Et la seconde est que, créativement parlant, on ne saurait mettre à la même hauteur les réalisations artistiques de Lewis Carroll et les résultats théoriques obtenus par le révérend Charles Dodgson.

Il n'en va absolument pas de même avec Proust, comme on le verra. Non seulement parce que sa vocation créatrice hybride s'incarne dans une seule et même construction logico-littéraire, mais parce qu'elle y apparaît tout aussi grande dans ses aspects logiques que dans ses aspects littéraires, une fois qu'on en a craqué le code.

Il est enfin important de remarquer que la plupart des grandes vocations créatrices sont très claires dans leur nature, sinon très précoces. Et qu'elles se révèlent donc de manière très différente de celle de l'auteur de la *Recherche*. Et surtout qu'elles n'ont pas du tout les mêmes enjeux, que ce soit par rapport aux œuvres qui les manifestent ou pour les sujets créateurs qui s'y expriment. Il va de soi en effet que *Don Giovanni*, par exemple, prouve le génie musical de Mozart, au sens où la beauté de cet opéra manifeste de manière éclatante la vocation de compositeur de son auteur. Mais, lorsqu'on compare les vocations à la Mozart et les vocations à la Proust, il y a deux points essentiels qu'il faut souligner.

Le premier est que le génie créateur de Mozart n'a jamais rien eu de douteux en lui-même. Au contraire, sa vocation a été archi-précoce, et d'emblée aussi archi-féconde dans ses manifestations qu'archi-limpide dans sa nature. Il en résulte que « la preuve par *Don Giovanni* » n'est qu'une des très nombreuses preuves de génie qu'on peut faire valoir à propos de Mozart, car sa vocation de grand compositeur est prouvée par bien d'autres chefs-d'œuvre.

Le second point est que la preuve par *Don Giovanni* du génie de Mozart ne joue aucun rôle dans *Don Giovanni*. En ce sens que cette preuve, non seulement est involontaire, mais n'a rien à voir ni avec le sujet de cette œuvre, ni avec sa construction, ni avec ses enjeux dramatiques ou musicaux. C'est donc là un fait qui est tout aussi incontestable que parfaitement vide et contingent, que ce soit par rapport à l'œuvre de Mozart ou par rapport à son auteur. Il en résulte que le fait que *Don Giovanni* constitue une preuve incontestable du génie créateur de son auteur n'a strictement aucun intérêt en lui-même, aucune valeur logique ou épistémologique.

Or, là encore, sur chacun des points que nous venons d'énumérer, il n'en va pas du tout de même avec Proust, ni avec la *Recherche*. Cela tient d'abord au fait que cette œuvre est l'unique preuve que nous ayons du génie transgenre particulier de Proust. Et cela tient aussi au fait que la *Recherche* a été construite comme une démonstration cryptée, reposant précisément sur la nature problématique de la vocation de son auteur. Une démonstration à la valeur très générale, en ce sens qu'elle permet d'obtenir des théorèmes dont les enjeux théoriques vont bien au-delà du cas particulier qui permet de les démontrer.

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	7
Les deux sujets de la <i>Recherche</i>	11
Table d'orientation	39
I. La clé du « je »	43
II. La clé performative de la démonstration proustienne	65
III. Les deux premiers théorèmes de Marcel <sub>a</sub> . Sur la logique des preuves par l'acte	83
IV. Quelques théorèmes existentiels remarquables avec leurs corollaires	105
V. Cryptographie et cryptanalyse des messages autocodés	135
VI. CQFM. Fondements et limites de cet ouvrage	161
VII. La clé topologique de la construction de Proust, ou comment faire un ruban de Möbius avec des mots	173
VIII. Les clés métacryptologiques du code proustien	203
IX. Le grand théorème des idées infinies. Une leçon philosophique nécessairement silencieuse	231

## ANNEXES

1. Remarques sur la réception philosophique naïve de la <i>Recherche</i>	255
2. L'idée dont Proust fut l'homme : conséquences critiques et genèse d'une découverte créatrice	267
Glossaire	281
Index des axiomes, lemmes et théorèmes décryptés	291