



**HAL**  
open science

# Nouvelle/ Rêverie du promeneur [ Cap Corse]

Claire Olivier

► **To cite this version:**

Claire Olivier. Nouvelle/ Rêverie du promeneur [ Cap Corse]. Lire, voir, penser l'oeuvre de Jean-Philippe Toussaint, 2020, ISBN : 978-2-87449-778-0. hal-04319683

**HAL Id: hal-04319683**

**<https://hal.science/hal-04319683>**

Submitted on 3 Dec 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Le texte qui suit est la version écrite de la communication du mercredi 19 juin 2019, donnée dans le cadre du colloque international « LIRE, VOIR, PENSER L'OEUVRE DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT », Bordeaux. Cette version est donc celle qui figure dans les actes du Colloque parus en 2020 aux Impressions Nouvelles sous la direction de Jean-Michel Devésa.

La nouvelle « L'Île des Anamorphoses, BP-0F-25 » est disponible sur le site de l'écrivain : <http://www.jptoussaint.com/documents/a/a4/BP-OF-25.pdf>

Nouvelle/ Rêverie du promeneur [Cap Corse]

par Claire Olivier

« BP-0F-25 » se rattache à une énigmatique taxinomie, et peut tout aussi bien évoquer une cote de bibliothèque, un référencement de dossier, voire d'un objet manufacturé, ce nom de code nous invite pourtant à une promenade littéraire, une promenade borgésienne, rimbaldienne, rousseauiste, une rêverie qui s'ouvre sur le ciel scintillant du site toussaintien, nous conduit jusqu'au Cap Corse, et à *L'Île des Anamorphoses*. La version de la nouvelle de Jean-Philippe Toussaint, publiée en 2014 sur le site, appartient au Borges projet<sup>1</sup>, présenté par l'écrivain lui-même<sup>2</sup> comme « *interactif* », « *créateur de forme* », comme « *une invitation à l'effort, à la rêverie et à l'imagination* », « *un appel à la patience et au travail littéraire le plus exigeant* ». L'étoile bleue des éditions de Minuit est comme un point d'ancrage qui se détache au cœur des premières de couverture ; sur la page dédiée au Borges projet, les astres dessinent une nébuleuse qui rassemble les différentes versions dont l'agencement est d'ailleurs changeant. Alors que le projet s'inscrit dans un contexte collectif de pratique scripturale amateur, la nouvelle toussaintienne constitue un autoportrait (à l'étrangeté affichée), un fantastique – et il faut bien-sûr entendre ici toutes les acceptions du terme – autoportrait en écrivain dont la datation 2014–2041 est déjà un indice de la familière étrangeté qui le définit.

Rappelons le contenu de ce récit à la première personne : un narrateur homodiégétique, identifié comme étant l'auteur de *La Vérité sur Marie*, tombe au hasard de ses recherches sur

---

<sup>1</sup> Dont nous citons ici l'appel à contribution : « Dans *La Vérité sur Marie*, Jean-Philippe Toussaint évoque une nouvelle de Borges, *L'île des anamorphoses*. En voici l'argument : « *L'île des anamorphoses, cette nouvelle apocryphe de Borges, où l'écrivain qui invente la troisième personne en littérature finit, au terme d'un long processus de dépérissement solipsiste, déprimé et vaincu, par renoncer à son invention et se remet à écrire à la première personne.* » Toute trace de cette nouvelle captivante semble s'être évanouie. Vous êtes écrivain, professeur, étudiant ou amateur de littérature ? Pourquoi ne pas la réécrire ? Ou imaginer son destin ? Nous vous proposons aujourd'hui de nous livrer votre propre version de cette nouvelle disparue. »

<sup>2</sup> Entretien avec Laurent Demoulin, juillet 2014, NRF, nov. 2014, « La Mayonnaise et la Genèse ».

un ouvrage d'un certain Alfred Bruyas, *Borges et les trois infinis*, dans lequel est fait référence à une nouvelle apocryphe de l'écrivain argentin, *L'Île des anamorphoses*. Quelques huit ans plus tard, alors que le narrateur est sur le point de terminer *La Vérité sur Marie*, il repense à cette nouvelle et à l'ouvrage qui l'a mentionnée. Le volume demeurant introuvable, il contacte, par le biais de son site internet, Alfred Bruyas à qui il rend visite dans sa maison de Sasuelo. En arrivant dans le village, le narrateur découvre au large une île qui sans conteste est pour lui celle des anamorphoses. Durant l'entretien Bruyas remet en cause le récit du narrateur et affirme que son interlocuteur, Jean-Philippe Toussaint, est, en réalité, le premier qui a mentionné la nouvelle. Bruyas justifie d'ailleurs son propos en convoquant l'article de l'universitaire Ernstpeter Ruhe<sup>3</sup> qui commente dans une note ce passage de *La Vérité sur Marie* et sa variante présentée dans les brouillons du manuscrit. Mais le « *compte rendu de la rencontre* » tourne court, le voile de Timanthe est pudiquement tiré sur la « *paternité littéraire de l'île des anamorphoses* » qui demeure secrète alors même que le texte sous-entend qu'elle est connue des deux écrivains, « *J'ai promis à Alfred Bruyas la plus grande discrétion* ». Après une dernière confidence de son hôte corse qui rappelle sa capacité à mentir, et alimente ainsi sciemment la suspicion de son interlocuteur, le narrateur énonce « *trois certitudes chacune d'elle ouvrant sur un infini de possibles et de conjectures autonomes* ». Le mouvement final du texte suggère une ultime potentialité fictionnelle désignée comme une « *intuition* » du narrateur qui serait lui-même Alfred Bruyas.

Jouant en permanence du franchissement des frontières entre réalité et imaginaire, le récit « réfléchit » un processus de fictionnalisation et met en perspective la représentation du narrateur. Se manifeste ici le principe de la métalepse à l'œuvre dans différents récits toussaintiens, et notamment dans *Made in China*, principe d'ailleurs déjà mis en évidence à propos du cycle de Marie dans l'enquête que l'écrivain mène conjointement avec Pierre Bayard<sup>4</sup>. Cette vertigineuse composition autour du personnage d'Alfred Bruyas s'inscrit également dans la tradition littéraire du double, en l'occurrence le double du narrateur que lui-même préfère nommer son « *substitut* ». L'enjeu de cette communication sera donc d'éclairer la manière singulière dont Toussaint s'empare de cette tradition en inscrivant le questionnement de l'identité narrative du sujet écrivain, le problématique passage du « je » au « il », dans un cadre concret, un territoire, une géographie. Le pronom « il » s'anamorphose : au prisme de la fable, il devient « l'île ». A partir de là, les interrogations de la conscience, le flux de la narration

---

<sup>3</sup> Article disponible sur le site [jptoussaint.com](http://jptoussaint.com).

<sup>4</sup> « L'auteur, le narrateur et le pur-sang, une enquête de Pierre Bayard et Jean-Philippe Toussaint », addendum de vsm, 2013.

se transforment en un processus naturel d'altération, un processus botanique qu'annonce le titre et que développe l'incipit de la nouvelle.

*C'est la passion du vrai ou du détestable concret qui a dû inciter Alfred Bruyas – parfait homonyme d'Alfred Bruyas (avec qui pourtant aucun lien de parenté ne le lie) – à m'avouer que l'île des anamorphoses devait son nom, non pas à quelque métaphore picturale qui aurait ouvert la voie à l'imagination, mais à une dégénérescence morbide des végétaux qui la peuplaient.*

Dès que nous abordons l'île des anamorphoses, nous pénétrons dans un territoire borgésien<sup>5</sup>, un « *jardin aux sentiers qui bifurquent* » pour reprendre le titre la première section de *Fictions*. Nous sommes en effet sommés par l'auteur de *Borges et les trois infinis*, Alfred Bruyas, de ne pas emprunter la piste esthétique que désigne la « *métaphore picturale* », justement attendue dans le champ littéraire, pour s'orienter vers une acception plus immédiatement botanique, mais le narrateur, lui, par le subjectivème « *détestable* » nous invite à nous détourner du parti pris pragmatique de Bruyas, il nous invite même à un véritable retournement, puisque l'adjectif se réfère étymologiquement à un mouvement d'aversion<sup>6</sup>. En poursuivant notre pérégrination nous pouvons dire que la dénégation de Bruyas est littéralement un sens *interdit* et fonctionne au seuil de la nouvelle comme une prétérition : la « *voie ouverte* » à l'imagination, parce que proscrite, ne peut qu'attiser tous les désirs et inviter, au contraire, à toutes les aventures. D'emblée, et doublement, la nouvelle convoque la légitimité de la dénomination, la « *vérité du langage* », en se focalisant sur le nom de l'île et sur celui du personnage<sup>7</sup>. A quels référents renvoient ces deux appellations ?, telle est la question qui résonne dans toute la nouvelle.

Alfred Bruyas est le « *parfait homonyme d'Alfred Bruyas* », ce que nul ne saurait contester, et se distingue d'abord dans la diégèse comme un nom, comme un son puisqu'il est question d'homophonie, comme ce double onomastique d'Alfred Bruyas dont l'identification demeure hypothétique. « *Aucun lien de parenté ne le lie* » à Alfred Bruyas, on est bien forcé de croire le narrateur sur paroles, mais qui est Alfred Bruyas ? Ne serait-il pas apparenté à *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* ? Dans le jardin borgésien, on croise en effet celui qui avec le même crée l'autre, celui qui tout en copiant le roman de Cervantès, à l'identique, invente un

---

<sup>5</sup> D'ailleurs la première nouvelle de *Fictions* s'ouvre pareillement par une tournure présentative « *C'est à la conjonction d'un miroir et d'une encyclopédie que je dois la découverte d'Uqbar.* », *Fictions*, 1956, 1957 pour la traduction française aux éditions Gallimard, Paris, 1988 pour l'édition Folio, p. 11.

<sup>6</sup> Cf Cnrtl, détester : Empr. au lat. class. detestari « détourner en prenant les dieux à témoin ; exécuter ».

<sup>7</sup> Dont le nom n'est pas choisi au hasard, nous le verrons plus loin. Du reste, dans de nombreux entretiens, Toussaint témoigne de l'importance de l'onomastique. Il y revient notamment à l'occasion de la sortie de *Nue*, au sujet de ce patronyme Marie Madeleine Marguerite de Montalte si riche en réseau de sens, mais il généralise son propos dans un échange avec Alain Veinstein, France Culture *Du jour au lendemain*, 21/09/2013, podcast disponible sur le site de l'auteur <http://www.jptoussaint.com/nue.html>.

texte original. Le texte s'insularise, il flotte dans sa dimension tautologique chère à Borges<sup>8</sup>, semblant refuser de s'ancrer à un référent. Alfred Bruyas « copie » Alfred Bruyas, et le lecteur ne connaît avec assurance que leur lien d'homonymie. L'incipit mentionne explicitement la dégénérescence des végétaux, or le texte lui-même est effectivement « dégénéré » dans la mesure où on ne peut lui attribuer avec assurance une ascendance. Le patronyme ne s'inscrit pas dans une lignée, il renvoie à un nom, dans une symétrie « parfaite », il renvoie au langage, borgésien comme toussaintien.

Qui est Alfred Bruyas ? Pour plagier une formule de Toussaint, on pourrait dire que Bruyas, et nous parlons-là de l'homonyme de Bruyas, est « *très connu, mais personne ne le sait*<sup>9</sup> ». Nous le connaissons, ou plutôt nous connaissons ses portraits et les tableaux de sa collection. Cet esthète et mécène montpelliérain, dont la collection constitue une part importante du fonds du musée Fabre, a été en effet le modèle des grands maîtres de son temps (Cabanel, Courbet, Delacroix...), la postérité a fait de lui un *sujet pictural*, un objet de représentation, un symbole de la création qu'il a toujours goûtée et favorisée. Le lien étroit l'unissant à Eugène Delacroix (qui a peint son portrait en 1853) établit une relation avec le narrateur dénommé Toussaint, puisque le peintre romantique occupe une place déterminante dans l'exposition *Livre/Louvre* de 2012 et sa réflexion esthétique nourrit spécifiquement l'écrivain à cette période<sup>10</sup>. L'Alfred Bruyas écrivain, que rencontre le narrateur au Cap Corse est un *alter-écho* du modèle pictural : de manière ironique, la référence à la peinture fait retour,

---

<sup>8</sup> Qui dans la préface de 1941 de *Fictions* parle des livres « *tautologiques* ».

<sup>9</sup> Entretien avec Jérôme Garcin, se reporter à : <https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2013/20130829.OBS4927/jean-philippe-toussaint-je-suis-tres-connu-mais-personne-ne-le-sait.html>, [consulté le 2/09/2015].

<sup>10</sup> Il fait état de l'importance de Delacroix en répondant aux questions de Sylvain Bourmeau : « [Oui], j'aurais pu citer cette formule de Delacroix, qui rejoint ma préoccupation de recherches de correspondances, « Car qu'est-ce composer, c'est associer avec puissance ». Sans que ce soit vraiment délibéré, Delacroix a pris beaucoup d'importance dans l'exposition. Dans la grande composition photographique *Mardi au Louvre*, deux des tableaux les plus emblématiques du Louvre sont présents, *La Mort de Sardanapale* et *Les Femmes d'Alger* [...]. En fait, au départ je ne suis pas particulièrement spécialiste ou admirateur de Delacroix, mais avec ce travail, je le deviens objectivement, d'ailleurs je commence à connaître de mieux en mieux l'œuvre de Delacroix, je m'y intéresse de plus en plus, son *Journal* m'accompagne et j'ai lu dernièrement une biographie qui lui est consacrée », LMER, pp. 21-22. Notons également qu'une version contemporaine du tableau du Louvre *Femmes d'Alger* (intitulé cette fois *dans leur intérieur*) se trouve au Musée Fabre, et qu'elle appartient précisément au legs Bruyas. Dans la composition photographique *Mardi au Louvre*, *Femmes d'Alger* est sur son traînard le seul à faire face au regard du spectateur, les autres étant encore sur leurs cimaises. Ce qu'Alfred Bruyas a contemplé au XIX<sup>e</sup> siècle, « *son substitut* » nous le donne également à voir au début du XXI<sup>e</sup> dans un dispositif qui lui est propre.

Toujours à la même période mais de façon incongrue, et cette incongruité même témoigne de la prégnance de son univers dans celui de Toussaint, le nom de Delacroix resurgit dans le premier épisode d'*Une Brève Histoire du Football*, (Arte, Blow up, 2012) pour ancrer la naissance du football. On peut en effet lire sur le premier intertitre « *Le football est né en 1863, l'année de la mort de Delacroix [ça ne s'invente pas]* ». Bruyas se glisse dans la nouvelle et convoque un réseau dense de références picturales, Delacroix s'impose dans ce travail footballistique comme l'indication subreptice d'une méthode s'appuyant précisément dans ce travail de montage vidéo sur la composition, les associations, les correspondances.

alors même que le critique rejette la possibilité d'entendre l'« *anamorphose* » dans son acception plastique. A son corps défendant, Bruyas est d'ailleurs en lien direct avec des images qui jouent d'illusions, voire de leurres. Rappelons en effet qu'il publie *Borges et les trois infinis* aux éditions Fata Morgana, sises dans l'Hérault, comme (est-ce un hasard...) deux des publications de Pierre Ménard<sup>11</sup>. L'appellation de ces éditions « Fata Morgana » est riche de sens puisque le nom commun désigne, dans le vocabulaire optique, des mirages. Le « *substitut* » de Toussaint est édité dans une maison connue, au catalogue exigeant au sein duquel on trouve du reste des poèmes de Borges traduit par R.Caillois. Ce choix participe évidemment d'un effet de réel tout comme il indique un glissement vers des mondes imaginaires. Bruyas est à la fois réel et pure fiction. Son livre est un séduisant mirage, un *mirage réel*, comme le sont ces « fata morgana » qui trompent nos sens alors qu'elles résultent de phénomènes optiques identifiés<sup>12</sup>. La référence à la fée Morgane, figure particulièrement ambivalente<sup>13</sup> des romans arthuriens accroît, s'il en était besoin, l'orientation fantasmagorique du personnage de Bruyas, frappé comme l'indique la nouvelle d'« *un fort soupçon d'irréalité* ». Le jeu onomastique désigne un horizon de repères lointains<sup>14</sup> qui nécessitent une investigation du lecteur, une démarche active,

---

<sup>11</sup> Cf *Fictions*, *op.cit.*, p. 43, il s'agit de « *l'examen des lois métriques essentielles de la prose française.* » publié dans la « *revue des langues romanes*, Montpellier, 1909 » et d'une réplique à Luc Durtain qui avait critiqué cet examen.

<sup>12</sup> Cette référence à l'optique peut faire penser à la fameuse citation de Proust « *L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci [...]* ». Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, 1927, publication posthume. Elle peut en effet éclairer le dispositif complexe de *L'Île des anamorphoses* où le « je » se définit d'abord dans la diégèse comme un lecteur de l'ouvrage de Bruyas : il est cet instrument optique, cet outil de discernement constitutif d'une image spéculaire qui permet à son tour au « je » de la nouvelle d'exister. En outre, dans un entretien avec William Irigoyen, à l'occasion de la sortie de VM (support audio disponible en ligne sur le site de l'auteur <http://www.jptoussaint.com/la-verite-sur-marie.html>), Toussaint dit très exactement ce que Proust formule de manière générale en s'appuyant sur sa propre expérience de lecteur de la *Recherche*, il se découvre et se reconnaît dans le texte proustien. Enfin, dans ce cadre virtuose des jeux optiques, il n'est sans doute pas anodin que l'article, bien réel, que Bruyas donne au narrateur ait pour auteur l'universitaire allemand Ernstpeter Ruhe qui est certes l'auteur « d'une étude très fouillée sur *La Vérité sur Marie* » parue en 2011 mais qui a aussi publié en 2007 une étude non moins remarquable « Faire gondoler Proust, L'art du léger tremblé de Jean-Philippe Toussaint », où précisément il compare les deux auteurs.

<sup>13</sup> L'exposition virtuelle sur le site de la BNF consacrée aux romans arthuriens la présente en ces termes : « *La fée Morgane ou Morgue apparaît dans le Roman de Merlin comme la demi-sœur d'Arthur. Femme du seigneur Urien, sa beauté inspire de l'amour à Merlin. Elle apprend de lui les arts libéraux, puis la "nigremance" c'est-à-dire la magie, et utilise dès lors ses pouvoirs pour séduire et tromper les hommes. C'est Morgane qui invente le Val sans Retour, lieu où elle enferme les hommes infidèles. Fée guérisseuse et bénéfique dans certains textes, elle peut aussi détourner la magie et use de ses pouvoirs pour faire le mal, en particulier pour tendre des pièges et déshonorer les chevaliers de la Table Ronde.* »

<sup>14</sup> Si lointains que Toussaint les qualifie lui-même de « *subliminaux* » quand le lien n'est pas immédiatement perceptible. Il prend l'exemple du nom de Montalte, pseudonyme dont use Pascal pour signer les *Provinciales* quand il revient à l'occasion d'un entretien avec Alain Veinstein, au moment de la sortie de *Nue*, (France Culture, 2012, podcast disponible sur le site de l'écrivain) sur l'importance décisive de l'onomastique dans son travail d'écrivain.

cependant la nouvelle comporte d'autres résonances qui renvoient plus immédiatement au travail toussaintien.

Qui est Alfred Bruyas ? Il est celui dont le livre est publié en 1979, année que Toussaint présente dans son texte « Le jour où j'ai commencé à écrire » comme marquant ses débuts d'écrivain<sup>15</sup>. Alors que le narrateur recherche la « paternité » d'un texte, et le mot est lui-même employé dans la nouvelle, alors que ses investigations le conduisent à l'auteur de *Borges et les trois infinis*, il se trouve ramené à ses propres commencements, à ses propres origines ce que signifie comme en passant la comparaison de l'attitude pensive de Bruyas à celle de son propre père<sup>16</sup>. En allant vers d'autres territoires, qui du reste ne connaissent pas les frontières, en allant vers ces infinis, le narrateur semble en définitive se retrouver au cœur de son propre imaginaire, dans son espace intérieur. Alfred Bruyas conduit le « je » vers l'« île », vers ce « il », il est une forme de passeur qui embarque le sujet vers la fiction, étendue marine, aquatique où tout ne peut que flotter.

Qui est Alfred Bruyas ? La description du personnage met l'accent sur sa fragilité (« *les jambes frêles, les bras maigres, les poignets décharnés* ») assimilée non à une perte de vitalité, mais de réalité<sup>17</sup>. C'est au moment où il acquiert une représentativité par un portrait succinct qu'il subit l'altération de la fiction et que s'efface « *l'écrivain qu'il avait été* ». Simultanément cette fictionnalisation fait apparaître un autre « JE », l'autre écrivain, ou l'autre de l'écrivain. Bruyas cite Rimbaud<sup>18</sup> alors qu'il vient tout juste de formuler mot pour mot un passage de *La Vérité sur Marie* comme s'il énonçait des pensées qui lui sont propres, appliquant ce principe borgésien selon lequel « *Tous les hommes qui répètent une ligne de William Shakespeare, sont William Shakespeare*<sup>19</sup> ». A ce moment de la nouvelle, Bruyas est donc Toussaint, ou Rimbaud, ou Shakespeare, et peu importe le nom qu'on lui attribue, par pure convention... Mais revenons à la fameuse formule rimbaldienne. Dans la bouche du vieil homme, elle prend un sens circonstanciel : elle traduit de manière exacte ce qu'est en train d'éprouver le narrateur de la

---

<sup>15</sup> En 1979, Toussaint a 22 ans, il vient de terminer ses trois années à Sciences Po Paris, et commence un roman comme il le relate dans « Le jour où j'ai commencé à écrire » (UP, p. 9) : « [...] à cette journée réelle de septembre ou octobre 1979 se mêle le souvenir du premier paragraphe du livre que j'ai écrit, qui racontait comment un homme qui se promenait dans une rue ensoleillée se souvenait du jour où il avait découvert le jeu d'échecs, livre qui commençait, je m'en souviens très bien, c'est la première phrase que j'ai jamais écrite par : C'est un peu par hasard que j'ai découvert le jeu d'échecs. »

<sup>16</sup> « [...] il réfléchit un moment avec intensité, penché en avant, immobile, les deux mains jointes sous le menton, dans une attitude qui me rappela fugitivement mon père [...] », p. 2 de la nouvelle.

<sup>17</sup> Cf p. 2 : « [...] comme si la vie réelle se retirait de lui par vagues ou par éclipses, pour ne plus laisser en face de moi qu'un personnage de fiction exsangue, à la fois réticent et affaibli. »

<sup>18</sup> « "Je est un autre", et il poursuivit la citation de mémoire avec une lueur de complicité narquoise : " Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute. " », IA, p. 3.

<sup>19</sup> *Tlön Uqbar Orbis Tertius, Fictions, op.cit.*, p. 22., note 1 de bas de page.

nouvelle qui « assiste à l'éclosion de [s]a pensée : [...] la regarde, [...] l'écoute ». Les mots du roman comme ceux du poète, successivement prononcés par Bruyas, pourraient effectivement sortir de la « propre bouche » du narrateur. La rencontre matérialise la co-présence d'un « moi » et de « l'écrivain », d'un « JE-IL ». Bruyas est assimilable non au *double* de Toussaint mais à son *trouble*<sup>20</sup> dans la mesure où il est l'élément perturbateur qui invite le « JE », le narrateur, au déplacement, initié par le voyage vers Sasuelo.

Ce déplacement est une sauvegarde, il évite l'aridité du solipsisme, et cette projection réactive la vision : il s'agit de se déprendre de soi pour recouvrer l'acuité de son regard. Daniel Oster stigmatise parfaitement ce risque dans les premières pages de *L'Individu littéraire*<sup>21</sup>, « je induit une déperdition du regard » et il ajoute, non sans humour, « On finit par se prendre pour soi. Et puis quoi encore ? ». Toussaint conjure ce risque en s'emparant d'Alfred Bruyas, en ouvrant l'horizon sur des *Fata Morgana*, en ramenant dans l'image « un fort soupçon d'irréalité », et c'est là le point névralgique de l'anamorphose, le soupçon, le regard de biais qui ne se laisse pas avaler par la rectitude fallacieuse de la perspective. L'île devient cette nouvelle aire du soupçon, « le jardin aux sentiers qui bifurquent », l'espace mental de l'écrivain<sup>22</sup>.

« Nous sommes tous potentiellement » des personnages de fiction, tel est le « memento » que font entendre les deux écrivains ambassadeurs de *L'île des anamorphoses*. Les altérations du moi sont la possibilité même de l'écriture, de la littérature où pour reprendre les propos de Bruyas « tous les « il » sont en réalité des « je », de même que tous les « je » sont des « il » en puissance ». De manière performative, nous l'avons vu, Bruyas rend effective sa remarque en formulant l'analyse que le narrateur a énoncé dans *La Vérité sur Marie* comme s'il en avait la paternité<sup>23</sup>. Il révèle, en requérant un regard oblique, que ce « je » est déjà un « il » parce qu'il est éminemment littéraire. On rejoint d'ailleurs ainsi les considérations deleuziennes sur l'écriture, « la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je<sup>24</sup> ». Sans doute est-ce sur cette naissance, ce moment

---

<sup>20</sup> Le substantif et ses dérivés sont ainsi employés à plusieurs reprises dans la nouvelle.

<sup>21</sup> PUF, 1997, p. 9.

<sup>22</sup> Rappelons combien Toussaint insiste sur cet aspect de sa création. Dans de nombreux entretiens, il s'attache à exposer l'importance de la pensée dans son travail (Voir par exemple à ce sujet sur le site de l'écrivain la vidéo publiée par la librairie Mollat à l'occasion de la présentation en ses murs des trois livres parus en 2012, LMER, UEP, ae, modérateur Jean-Michel Devésà).

<sup>23</sup> « Vous conviendrez avec moi qu'il n'y a pas, jamais de troisième personne dans les rêves, il n'y est toujours question que de soi-même. » cf p. 3 de la nouvelle et p. 168 pour VM.

<sup>24</sup> D'ailleurs Deleuze arrive à cette définition en distinguant justement le « je » du fantasme et le « il /elle » de la littérature. « En règle générale, les fantasmes ne traitent l'indéfini que comme le masque d'un personnel ou d'un possessif : « un enfant est battu » se transforme vite en « mon père m'a battu ». Mais la littérature suit la voie inverse, et ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est

originel que Toussaint aime à se pencher quand il écrit la nouvelle, faisant de Bruyas la troisième personne par excellence. En moraliste non des mœurs, mais de la littérature, il donne vie à ce « caractère » pour faire entrer dans le siècle le phénomène anamorphotique qui préside à l'écriture souvent enclos dans le secret de la création. Car l'anamorphose suppose une co-présence, détermine une temporalité singulière où se mêlent « déjà » et « encore », à la différence de la métamorphose qui induit une succession de différents états.

Qui est Alfred Bruyas, ou plutôt qu'est Alfred Bruyas ? Il serait donc le « *substitut* » du narrateur comme il en a « *l'intuition* » à la fin du texte, et ce terme attire l'attention sur le déplacement dont nous avons signifié l'importance, sur le mouvement, sur le transfert. Or ce transfert n'est pas seulement spatial, il est aussi temporel. Le temps est en effet une composante essentielle de la nouvelle, et on pourrait poursuivre notre rêverie de lecteur en revenant sur la résonance littéraire de ce nom « Bruyas ». Etymologiquement, il renvoie à la bruyère et cette référence est motivée par l'acception « *botanique* » du terme « *anamorphose* » que le personnage lui-même exhibe au début de la nouvelle. La bruyère peut faire penser au très beau poème d'Apollinaire « L'Adieu<sup>25</sup> » cité par Toussaint dans une chronique parue en 2000 dans *Libération*<sup>26</sup> qui fait état de son travail « mental », de ce temps qui précède l'agencement effectif des mots<sup>27</sup>. Et c'est bien cette « *Odeur du temps* » que distille le « *brin de bruyère* » dans l'île

---

*nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point : un homme, une femme, une bête, un ventre, un enfant... Ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire ; la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je (le « neutre » de Blanchot). Certes, les personnages littéraires sont parfaitement individués, et ne sont ni vagues ni généraux ; mais tous leurs traits individuels les élèvent à une vision qui les emportent dans un indéfini comme un devenir trop puissant pour eux [...] », Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, chap. 1 « La littérature et la vie », Editions de Minuit, 1993, p. 13.*

<sup>25</sup> Du recueil *Alcools*, 1913.

<sup>26</sup> « *Depuis quelques jours, depuis quelques semaines, je me promène dans la nature, je pars en randonnée, je bifurque à la rivière et je prends le sentier qui monte vers la montagne, laissant à ma droite une vieille maison en ruines abandonnée dans un bosquet d'oliviers. Je m'éloigne dans les chemins caillouteux parmi les myrtes et les bruyères, les chênes et les genévriers, les massifs de ronces, les mûres et les lentisques, et peu à peu un monde se met en place dans mon esprit, un monde sans actualités, sans mort et sans misère, un monde encore informulé, façonné à ma main, de bribes et de fragments, d'intuitions et d'esquisses, qui vient s'établir à la surface de mon esprit au rythme de mes pas. Je marche et j'emporte avec moi ce monde flottant de fictions en devenir, d'extases et de douceurs, de féeries et de fantasmes, qui se met à frémir derrière mon front comme les premiers frissonnements d'une eau qui va bouillir. Le soleil n'est pas encore levé, et je m'éloigne tout seul sur la grande plage de sable. Les pieds nus dans le sable humide, la visière de ma casquette dévissée en arrière, je progresse lentement sur le rivage, en bordure d'amas immobiles de posidonies qui se devinent dans la pénombre. Il ne s'est rien passé cette semaine, à part le vent et les marées. Non, il ne se passe jamais rien sur terre fors le temps.*

J'ai cueilli ce brin de bruyère  
L'automne est morte souviens-t'en  
Nous ne nous verrons plus sur terre  
Odeur du temps brin de bruyère  
Et souviens-toi que je t'attends. »

Article disponible sur [http://www.liberation.fr/tribune/2000/08/19/odeur-du-temps-brin-de-bruyere\\_334639](http://www.liberation.fr/tribune/2000/08/19/odeur-du-temps-brin-de-bruyere_334639), [consulté le 10 août 2015].

<sup>27</sup> Que l'essai *L'Urgence et la Patience*, Editions de Minuit, 2012, analyse de manière approfondie.

des anamorphoses car Bruyas est avant tout la figure de celui que « sera » l'auteur, il est sa projection en 2041 « *par cet affolant effet de toupie temporelle – ou d'anagrammes de nombres* ». L'anamorphose s'assimile alors à l'altération du temps. Bruyas est le portrait mouvant de l'auteur qui oscille entre dé-générescence et ré-générescence : à la fois source et fin, son existence fait de la trame du texte un anneau de Möbius<sup>28</sup>. Bruyas est ce « *brin de bruyère* », et cette affirmation, là encore tautologique, n'en est pas moins un *memento mori*.

Qu'est Bruyas ? un « *substitut* », certes le narrateur l'affirme, mais il est également le « substrat » du texte, ce qui lui donne corps, cette matière qui le fonde. C'est une pure convention, un pacte verbal, et végétal, que structure et qui structure toute la nouvelle. Elle s'ouvre, symptomatiquement, sur un aveu de Bruyas<sup>29</sup>, sa dernière prise de parole prend la forme d'une confidence<sup>30</sup>, et le narrateur lui fait une promesse<sup>31</sup>, de telle manière que *se trame*, dans tous les sens du terme, un réseau de relations fondées sur la confiance et la défiance. Le « JE » est à la fois le sujet et l'objet de cette duperie. L'ambiguïté est en effet de mise alors que le texte reprend des postures de sincérité. Il est particulièrement intéressant de noter l'usage que Toussaint fait de l'expression figée « *droit dans les yeux*<sup>32</sup> ». Cette rectitude du regard qui met en scène la révélation d'une vérité s'accompagne d'une référence implicite à la tromperie portée par l'adjectif « *narquois*<sup>33</sup> », ce qui est dit vaut, littéralement, le détour. La ligne droite du regard bifurque vers la formule rimbaldienne : le regard, par ce *biais*, signifie autrement, ou autre chose et fonctionne comme une anamorphose. Bruyas donne son identité, ou plutôt son altérité fondatrice, il l'abandonne, il s'abandonne – à la confiance, à son interlocuteur, au lecteur – et se révèle comme le « substrat » paradoxal du texte dans cette alliance de forces mortifères et vitales. Remarquons d'ailleurs que le substantif est employé dans un paragraphe outrageusement didactique et délicieusement suspect :

*L'anamorphose du titre est un leurre. L'auteur de la nouvelle fait en réalité allusion à une anamorphose botanique. Il est notoirement établi que l'eau de mer est un facteur défavorable aux végétaux. Les tempêtes et les fortes vagues, en propulsant l'eau*

---

<sup>28</sup> Cette « *toupie temporelle* » nous invite à évoquer le remarquable film de Chris Marker *La Jetée*, 1962 qui illustre ce vertige de l'origine, ce parallélisme est d'autant plus justifié qu'il fait partie de la sélection de Toussaint présentée à l'auditorium du Louvre en mai 2012 (W.Iriguoyen, médiateur), en marge de l'exposition *Livre/Louvre*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, « [...] à **m'avouer** que l'île des anamorphoses devait son nom ».

<sup>30</sup> « *J'ajouterai simplement ceci : au moment de prendre congé, Alfred Bruyas m'a fait cette dernière confidence énigmatique* : Mais, vous savez, ce n'est pas parce que je suis apparemment plus réel que fictif - comme la plupart des gens que nous croisons dans la vie d'ailleurs -, que je ne peux pas vous mentir, ou tout au moins essayer de vous induire en erreur. » pp. 3-4.

<sup>31</sup> « *J'ai promis à Alfred Bruyas la plus grande discrétion sur la paternité littéraire de L'île des anamorphoses.* » p. 3.

<sup>32</sup> « *Me regardant droit dans les yeux, il me cita alors, en détachant lentement chaque mot, la fameuse phrase de Rimbaud : "Je est un autre", et il poursuivit la citation de mémoire avec une lueur de complicité narquoise* : "Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : **je la regarde, je l'écoute.**". », p. 3.

<sup>33</sup> Cf Cnrtl, le terme associant originellement la tromperie à la raillerie.

*salée à une grande hauteur, arrachent les jeunes plantes et érodent le substrat, de sorte que les portions côtières des rochers se dénudent, se dégradent et finissent par se désertifier. D'après Alfred Bruyas, et je ne saurais évidemment le contredire sur ce point, toute explication picturale, qui convoquerait par exemple Les Ambassadeurs d'Holbein ou l'analyse de la multiplication des points de vue, serait vouée à l'échec et ne mènerait qu'à des voies sans issue.*

Une tension se fait jour entre la fermeté de l'affirmation (« *il est notoirement établi* ») et la destruction programmée du « *substrat* », entre la parole et son effacement. De surcroît, les acceptions de « *substrat* » lient l'être et la matière ; le contexte géologique s'impose mais rien n'empêche d'entendre le terme comme désignant le fondement, la réalité profonde d'un être. Alors que s'érige une solide explication rationnelle dispensée par les sciences du vivant, le « *substrat* » de l'île et du personnage d'Alfred Bruyas – si tant est qu'il soit pertinent de les distinguer –, comme le *substrat* du texte se trouvent attaqués par ce mouvement de justification qui tend vers le non-sens par une surenchère de sens, cette « *certitude* » constituant une pure digression, une bifurcation incongrue. Si Jean-Jacques a vanté les vertus de la botanique dans ses *Rêveries*, Jean-Philippe lui expérimente une « *phyto-logie* » dans le jardin borgésien où se démultiplie les croisements. En effet cette « *certitude* » même n'est pas univoque, puisque l'affirmation quoique péremptoire, excessivement péremptoire, laisse entendre une autre « *voie/x* ». A la croisée du texte, « *la métaphore picturale* » qui ouvre « *la voie à l'imagination* » fait retour. Par le procédé déjà mis en évidence au seuil de la nouvelle et de cette communication, d'un sens qui s'affiche comme interdit, le texte se divise, se *dé-dit*. Comment ne pas entendre en effet dans ce rejet de « *toute explication picturale* », rejet qui prend néanmoins soin de se placer sous l'autorité des *Ambassadeurs* d'Holbein, une forme subtile d'antiphrase ? Alors que le propos modalise cette référence au fameux tableau, devenu le parangon de l'anamorphose, il lui donne simultanément une existence, il rend effectif ce qu'il désigne comme hypothétique, à savoir la « *convocation* » de cette toile où flotte le symbole de notre finitude. Dès lors « *la multiplication des points de vue* » se transfère de l'espace du tableau à celui du texte, en lieu et place d'une « *dégénérescence* » s'opère une « *régénérescence* » qui s'ouvre sur des possibles herméneutiques. Peut-être faut-il comprendre littéralement cette idée énoncée à la fin de ce paragraphe explicatif : ces anamorphoses picturales nous engagent dans des « *voies sans issue* », c'est-à-dire dans des cheminements dont on ne peut sortir car les parcours que nous offre le récit ne sont nullement linéaires et participeraient plutôt d'un mouvement hélicoïdal, où la progression est une percée toujours relative et sans fin. Et les trois « *certitudes* » arborées par le narrateur sont précisément présentées comme trois entrées dans

la matière du réel<sup>34</sup>. Sauf que ce réel au fur et à mesure se défausse : les cartes sont posées mais ce ne sont pas les bonnes. Le troisième item laisse finalement le lecteur errer au milieu de cette « *géographie savante* », de cette « *botanique imaginaire* ».

« *Cela n'a aucun sens* », la formule résonne dans le texte sinon comme un avertissement du moins comme une information qu'il faut entendre dans son acception spatiale. Nulle direction ne saurait s'imposer, les végétaux s'étiolent sur les bords des chemins, toujours multiples, toujours bifurquant sans qu'une route principale ne soit distinguée, les trois certitudes « *ouvrant sur un infini de possibles et de conjectures autonomes* ». Le terme de « conjecture » s'oppose à celui de « certitude », il rejette la « vérité » dans les ornières au profit de l'hypothèse, et exhibe le travail de construction, d'élaboration dont il résulte. L'arborescence qui se dessine se centre sur des procédés de ramifications : à peine une voie est-elle empruntée, à peine identifiée, qu'elle change d'orientation, imperceptiblement le chemin s'est transformé, « *l'un est déjà l'autre* »<sup>35</sup>. Ainsi, à la géographie supposée savante du premier item qui situe l'île de Sasuelo dans la mer de Ligurie se substitue une géographie mentale « *plus inquiétante, plus vertigineuse, plus escarpée* », désignée comme une adjonction<sup>36</sup> qui de fait remet en question l'équilibre déjà vacillant des trois certitudes. En remontant plus avant dans le texte, on s'aperçoit que le terme de « certitude » avait été précédemment employé pour désigner l'identification de l'île de Sasuelo comme étant celle des anamorphoses<sup>37</sup>, soit un territoire qui s'offre aux regards dans sa réalité et sa fictionnalité. Dégénérescence et arborescence sont indissociables dans l'intimité de ce territoire insulaire ; et le dernier paragraphe de la nouvelle s'ouvre sur une voie qui fait retour sur tout ce qui précède : Alfred Bruyas se dessine comme une pure fiction et détermine une relecture, qui vaut réécriture (nous sommes tous des Pierre Ménard) des lignes précédentes se ramifiant en de nouvelles bifurcations. Lorsque l'incipit signale que, la phrase se voilant de la fausse pudeur de la modalisation, Alfred Bruyas a probablement été « in- cité » par « *la passion du vrai ou du détestable concret* » on peut alors

---

<sup>34</sup> Le texte est explicite sur ce point et use de différentes formules pour revendiquer cette « **réalité** » : « *Dans la réalité l'île de Sasuelo est un îlot rocheux quasi désertique [...]* » item 1, « *L'auteur de la nouvelle fait en réalité allusion à une anamorphose botanique.* » item 2, « *La formule ne recouvre aucune **réalité historique** : il n'y a pas, dans l'histoire de la littérature, d'invention d'écriture à la troisième personne, cela n'a aucun sens.* » item 3.

<sup>35</sup> Formule prononcée par G. Deleuze dans son cours du 15/05/1984, *Vérité et temps*. Voir à ce sujet la transcription qui en est faite sur le site de l'Université Paris 8, [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=351](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=351), consulté le 5 février 2016. « [...] *son rêve : image d'une prairie garnie de pâquerettes. Mais il n'y a de rêve que parce que cette image se transforme immédiatement en : tapis de billard garnie de boules. L'un est déjà l'autre. [...]* »

<sup>36</sup> Cf p. 5 : « *À ces trois certitudes s'ajoute une intuition - plus inquiétante, plus vertigineuse, plus escarpée peut-être -, c'est que je suis moi-même Alfred Bruyas.* »

<sup>37</sup> Cf p. 2 : « *Je regardais cette île dans le brouillard à travers la vitre du taxi, et j'eus alors la certitude qu'il s'agissait là de l'île des anamorphoses.* »

comprendre qu'il incarne, qu'il « concrétise » une fonction anamorphotique du langage qui érige la diagonale comme principe constitutif, le texte devant être toujours appréhendé de biais dans un jeu répété d'« in-citations ». Il est, dans sa spécificité, et « déjà autre ». Par conséquent, il ne cesse de poser par le *biais* de ses personnages le problème de son identité.