



Adina-Irina Forna

La (con)quête de l'identité dans la ville-dédale de Guy Vaes

THE (CON)QUEST OF IDENTITY IN GUY VAES'
MAZE-CITY

ABSTRACT

This paper sets out to analyze the identity issue, the character and city metamorphosis, as well as the presence of myths in *L'Usurpateur* (*The Usurper*), a novel by the francophone Belgian writer Guy Vaes. In *L'Usurpateur*, he presents a wandering character who, after having abused a Harlequin at the age of seventeen, is strongly affected by this extreme memory. Hans's entire existence now evolves as a continuous search (the quest): he tries to understand what urged him on that holiday to rape a faceless individual of undetermined gender. As a result, in this novel, walks are an opportunity to have a fresh look on all things; they have initiation and discovery virtues. Thus, the city reminds of the maze which forces the passionate walker to take the same routes over and over again. This paper insists on the "distortions" of the urban space as well as on the (dis)simulation of the main character and the specular effect.

KEYWORDS

Identity; City; Maze; Urban Walk; initiation; Discovery; Harlequin, Androgyny, Miniature; Utopian World; Guy Vaes.

ADINA-IRINA FORNA

Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
adinairina80@yahoo.co.uk

La problématique identitaire, la métamorphose du personnage et celle de la ville représentent les axes autour desquels se construit le roman *L'Usurpateur*¹ de Guy Vaes, où les mythes contribuent à l'épanouissement de l'imaginaire géopoétique. Auteur classique de la littérature belge francophone du XX^e siècle et un des maîtres du réalisme magique, Guy Vaes crée des paysages urbains insolites et des personnages hantés par le vide. Le surgissement de l'irrationnel ne se matérialise guère sous la forme d'un conflit entre la réalité quotidienne et le surréel, comme dans le fantastique; par contre, il y a une synthèse de ces catégories qui sont perçues par un regard totalisant. Courant littéraire comprenant un contexte géographique et culturel large, qui va du *real maravilloso* latino-américain au *magischer realismus* allemand, le réalisme magique est présent en Belgique d'abord chez les écrivains néerlandophones. Guy Vaes, auteur originaire d'Anvers, de souche flamande donc, mais d'expression française, est visiblement influencé par l'imaginaire flamand, et sa pratique littéraire n'est pas étrangère aux conditions socio-culturelles, tels le clivage linguistique ou le rapport ambigu à l'histoire. Benoît Denis explique la présence de cette esthétique dans le domaine de la littérature belge francophone :



[...] si le réalisme magique en Belgique est bien le produit de conditions socio-historiques particulières et de la problématique identitaire qui en découle, il faut aussi faire valoir qu'il travaille fortement à oblitérer l'ensemble complexe des déterminations qui le fondent, soit en le masquant, soit en les déplaçant sur d'autres terrains [...]. D'un certain point de vue, le réalisme magique est donc une esthétique du dépassement, au sens dialectique du terme, mais aussi une esthétique du dégagement. Et en cela une esthétique très... belge².

Même si Guy Vaes n'est pas l'auteur d'une œuvre fictionnelle prolifique, il se fait remarquer par le regard attentif qui capte l'étrangeté de la vie quotidienne. Puisque l'auteur se propose de découvrir la magie de la ville, son univers se construit grâce à une réflexion rigoureuse sur le réel. Le roman *L'Usurpateur* met en scène Hans Feldsohn, personnage fragile qui, depuis trente ans, est sous l'emprise d'un souvenir poignant : adolescent en mai 1940, il avait violé un arlequin lors d'une fête costumée, et son cadet fut témoin de cet acte répréhensible. Les traces du forfait ont été effacées le lendemain, car la remise où avait eu lieu l'épisode d'une terrible violence, fut détruite par un bombardement. Le geste outré resta impuni suite à la désorientation qui embrouilla non seulement les circonstances, mais aussi la mémoire du personnage, car « l'acte même, vu la sauvagerie qui [l]'emporta, se dérobe à [s]on souvenir » (*U*, p. 22). La recherche inquiète de la mémoire coïncide désormais avec le cheminement dans une ville à l'apparence labyrinthique.

Traversée et transgression du labyrinthe urbain

L'incipit du roman évoque une promenade de Hans et de sa maîtresse Charlotte dans les lisières d'Anvers. Le personnage tourmenté erre aux alentours de l'ancienne coudraie pour reconquérir le territoire vierge de sa mémoire. Dans ce contexte de la recherche toujours renouvelée, Anvers est le labyrinthe qui force le promeneur à revenir sur ses pas. Quoique son métier d'ingénieur naval impose des séjours prolongés à l'étranger, Hans revient dans sa ville natale qui, par la magie de l'interdit, exerce sur lui une attraction irrésistible.

Mais quand il se retrouva dehors, dans la nuit qui respirait comme seule respire une nuit que déjà l'automne dispute à un été recru, il ne sut où diriger ses pas. S'orienter vers le centre, Grand-Place ou Pont-de-Meir, lui répugnait. Son unique pôle magnétique demeurait la remise depuis longtemps rasée, et s'il se porta vers elle, ce ne fut pas pour en rejoindre l'emplacement, mais afin de consentir à la pente où depuis trente ans il avait établi ses plus secrets quartiers. (*U*, p. 48)

Transformé en promeneur en quête de vérité, le personnage incarne un nouveau Thésée ; son itinéraire citadin se double d'une randonnée à l'intérieur du dédale de la mémoire pour retrouver le souvenir transposé en Minotaure. Tel le fils de Pasiphaé et du taureau envoyé par Poséidon, le forfait de Hans est monstrueux et il doit être caché au plus profond de soi-même. Amateur de longues promenades, explorateur des coins intimes et isolés, le protagoniste parcourt « un enchaînement désinvolte de cercles, de sinusoides et de droites rompues » (*U*, p. 49), un labyrinthe qui se construit autour de



l'axe qui part du centre de la ville et, suivant la chaussée de Malines jusqu'à Mortsel, se prolonge en direction de Lierre. Le chemin vers la maison où Hans habite traverse tout un territoire fabuleux où la ruine et les nouvelles constructions coexistent. Le cadre ré-alisé par Guy Vaes illustre donc un cheminement labyrinthique où chaque détour offre de nouvelles possibilités. Un « pêle-mêle » urbain y règne et désoriente le lecteur, lui aussi perdu dans ce dédale :

Quoique le crépuscule opacifie la brume, Hans suppose qu'on approche de la chaussée de Lierre. D'abord, à deux pas d'une voie ferrée, il leur faudra s'engouffrer dans un tunnel en couloir d'hôpital. Après quoi, ils traverseront un quartier de villas embryonnaires ; ils devront se faufiler entre des silhouettes antédiluviennes : bétonnière et cylindre à vapeur croupissant parmi des flaques aussi larges que celles de la marée décroissante. Un crochet par la chaussée de Lierre, et ils se livreront au précaire début d'automne des rues et des placettes sans cafés, sans boutiques (ne prospère ici qu'un salon de coiffure), ceinturant le fort IV. Un décor feuillu, entre le résidentiel et le banlieusard, soutiré à ce qu'une fin du jour peut avoir de maussade. Ah ! ces « chez soi » enclins aux pans-de-bois hanovriens, à la rocaille et aux balcons helvétiques, mais aussi à la perverse complicité de l'Art déco et du chaume ! (U, p. 21)

La polyvalence intrinsèque du labyrinthe suggère un souterrain (le tunnel) qui explore l'interdit, un passage en dessous qui pourrait révéler ce qui est refoulé dans la mémoire du protagoniste. Bien qu'il soit le symbole des difficultés du parcours urbain, le labyrinthe permet aussi de mettre en exergue le trajet qui mène de l'ignorance à

la connaissance de soi, de l'amnésie au souvenir des faits autour desquels Hans Feldsohn construit sa vie.

Anvers représente la sécurité paisible d'un lieu intime et familier qui abrite la mémoire perdue du personnage vaesien. C'est le désir d'exploration de la ville ainsi que de sa conscience qui oriente l'itinéraire du promeneur dans le roman *L'Usurpateur*. Plus d'une fois le personnage se retrouve au sud-est de la ville où se déroulaient, à l'époque, les interminables déambulations de l'écrivain. En outre, le lecteur y reconnaît la cathédrale d'Anvers, la gare Centrale, le quartier du Vieux-Dieu, le quartier Saint-André, la rue Van der Sweep ou l'avenue Chevalier van Ranst. La banlieue anversoise fait naître chez Hans un profond sentiment de fascination-répulsion. La panique qui gagne le personnage transforme le terrain vague, situé en marge de la ville, en lieu troublant, anthropomorphisé : « la verdure paraît artificielle, emperlée à dessein d'une myriade de gouttes de pluie. Dans l'écorce [sic !] blême d'un bouleau s'entrouvrent des yeux d'Indienne. » (U, p. 34) Ce faubourg abandonné où poussent les mauvaises herbes est l'endroit maudit où Feldsohn avait commis le viol. Dans un manuscrit qui se trouve aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles, Guy Vaes offre une définition du faubourg : « Ceinture urbaine qu'a négligée l'Histoire. On s'y égare dans l'informe, le répétitif ; on y congédie plus ou moins le sentiment de son identité. [...] Plutôt qu'un seuil, i[l] signal[e] l'une des sorties de ce monde »³. C'est la périphérie qui réalise le passage de la campagne tranquille et ancestrale à la ville tumultueuse et corruptrice :

Et ce fut à nouveau la banlieue, à deux pas d'un terminus de tramways, près de l'endroit où logeait Stella, dans une rue latérale de l'ancienne route de Malines.



La campagne, aussi bien dans les jardins que dans les parcelles à vendre, y livrait un combat d'arrière-garde. De l'armoise, à la feuille spiralée du houx, une profusion scélérate, que seuls des professionnels de la coupe eussent pu contrarier, se débondait entre grilles et haies de troènes, s'attaquait à la pompe à essence d'une station désaffectée, pointait entre deux pierres descellées du trottoir. (*U*, p. 100)

La végétation qui reprend le territoire perdu face à la civilisation est un motif récurrent dans l'œuvre vaesienne. L'album-essai *Les Cimetières de Londres*⁴ signalait déjà en 1978 le goût de l'auteur pour les endroits déconcertants, tels les cimetières victoriens où la pierre s'effrite sous l'action envahissante de la végétation.

C'est dans ce type d'espace frontalier que se trouve la maison où le protagoniste habite. C'est l'ancienne maison de son frère Pierre – mort lors d'un voyage à Lisbonne –, habitation où il ne se sent guère chez-soi. Située « [d]ans le coude formé par un talus, jadis une voie ferrée, aujourd'hui un *no man's land* de buissons de sureaux et de colchiques » (*U*, p. 22), la maison accentue, par sa solitude, le malaise de Hans qui vit dans l'incertitude : à cause des trous de mémoire, il ne se souvient rien du déroulement de l'agression contre l'arlequin. « [L]e bas étant trop saturé de bibelots pour qu'il y puisse respirer » (*U*, p. 22), le personnage occupe l'étage. L'ascension vers la partie supérieure de la villa coïncide avec la recherche de la lucidité et de la conscience. L'interrogation du moi est tellement profonde qu'elle éveille des réactions physiques : « Chaque marche de l'escalier devra être conquise de haute lutte. Des irritations lui endolorissent le haut du bassin et se propagent le long de la cuisse. » (*U*, p. 36)

L'impression de bien-être, de repos et de sécurité que chacun se fait de l'intimité

est exclue dans *L'Usurpateur*. Tout au contraire, pour Hans la maison est tour à tour menaçante comme les révélations de l'inconscient, et trompeuse comme sa mémoire. C'est pourquoi il préfère déambuler dans la ville et passer peu de temps chez soi. D'autant plus que l'habitation lui rappelle la rupture avec son frère, ainsi que la catastrophe familiale due à la mort de celui-ci :

Ah ! Ne vient-on pas de pousser une porte en bas ? Il se soulève sur un coude. [...] Soudain les grincements se portent dans le faitage et, quand ils s'espacent, le silence, comme jailli de cent pupitres d'orchestre, est partout. Quand donc Pierre et lui se sont-ils rencontrés la dernière fois – et où ? Ici, oui, ici même, la veille du départ de Pierre pour Lisbonne, à un mois de son accident. (*U*, p. 43)

Les images, les états d'âme du protagoniste, les silences et les bruits vaesiens trouvent des correspondances dans la nouvelle de Poe, « La chute de la Maison Usher », où, selon Gaston Bachelard, « [l]e moindre bruit prépare une catastrophe. Les vents incohérents préparent le chaos des choses. Murmures et fracas sont contigus. [...] Et tout vit dans un pré-tremblement dans une maison qui s'écroulera [...] »⁵.

La périphérie suggère la recherche d'une sortie du labyrinthe urbain. Au cours de ses promenades, Hans se dirige toujours vers les faubourgs et exclut le centre. La voie ferrée, le passage souterrain et la végétation débraillée sont les éléments définisseurs de la frontière citadine. Les rails, encore mieux que la route, évoquent l'image d'un cheminement infini. À cause de la vitesse, le train provoque le vertige du voyageur désorienté. Pendant le voyage les formes se dissipent, le paysage se dérobe et les parcours deviennent tellement semblables qu'ils illustrent le trajet à l'intérieur



d'un labyrinthe. En même temps la trajectoire du train est figée puisqu'il ne peut qu'avancer, sans aucune possibilité de revenir en arrière et de changer de route. De même, le tunnel oblige le passeur à maintenir la même direction. La végétation folle et les déchets règnent dans ces espaces abandonnés :

Ils arrivèrent à hauteur de la voie ferrée. S'annonça, neuve au point de sembler abstraite, la rampe d'un passage souterrain débouchant sur un quartier en construction. Autour d'eux s'encanaillait la végétation ; le dépotoir proliférait, gagnait le talus, dégorgeant, sous les feux d'un signal que convoitait le lierre, sa vomissure de plastique et de carton. L'écho de leurs voix propagea dans l'étroit tunnel un remous d'insurrection. (*U*, p. 175)

La tentative de se (re)définir par la (re)découverte de son passé continue par le périple de Hans à travers plusieurs appartements vides. Stella, une femme rencontrée au cours d'une de ses randonnées crépusculaires, lui prête l'identité d'un certain Éric Salfont qu'elle n'avait plus revu depuis plusieurs années. Un premier sens du titre du roman semble se révéler donc dans le deuxième chapitre, lorsque Hans accepte d'emprunter l'identité d'un autre. Stella est en train de changer de logement et, à cette occasion, elle invite à plusieurs reprises l'« usurpateur improvisé » (*U*, p. 64) à l'accompagner pendant ses visites. Ces bâtiments constituent des petits labyrinthes dans l'autre labyrinthe – combien plus vaste – de la ville. La mise en abyme du « réseau » d'appartements renvoie en plus à une quête initiatique. Cette déambulation due au simple « plaisir de visiter des appartements vides » (*U*, p. 66) représente une « tentative de retourner la ville comme un gant » (*U*, p. 66) ; elle est d'ailleurs une réflexion du labyrinthe mental du

personnage au centre duquel se retrouve l'arlequin violé.

Stella visite plusieurs appartements avant d'en choisir un dont le « vide ne respirait pas l'abandon, il engageait la fantaisie à meubler – et même à le laisser tel quel » (*U*, p. 155). Au cours de la première visite, Hans est victime d'un bouleversant jeu de lumières. Sur les murs de l'appartement vide se projette « l'ombre disproportionnée d'une lutteuse ou d'une déesse barbare » (*U*, p. 77) dont les formes bougent et changent selon l'angle de la vision. La statue qui crée cette ombre sur le mur du salon est l'incarnation d'une figure mythologique, « Artémis ou Mègère de pierre, figée dans sa course, désignant du profil l'ouest, sur le pinnacule rococo de la maison d'en face » (*U*, p. 80). En tant que divinité persécutrice et vengeresse, symbole de la haine, Mègère est chargée de punir le forfait pendant la vie de son auteur. Elle tourmente celui qui a fait le mal tout en le poursuivant inlassablement jusqu'à ce qu'elle le rend fou :

Cela devait être une chose dont s'effraie la conscience. L'apparition d'un spectre ou le rappel d'un acte que l'on croyait avoir chassé de sa mémoire. Une chose qui rompt l'équilibre des apparences et qu'il faut sans délai précipiter dans l'oubli... Mais le rayonnement de cette « horreur », il ne pouvait le mesurer qu'à son ébranlement physique. (*U*, p. 77)

Hans a failli de peu regagner le passé qui le hantait sans se préciser. Pour lui, la recherche d'un logement coïncide avec la recherche de sa mémoire. Cependant, ces appartements sont vides, de même que l'esprit du personnage est vidé du souvenir vital. De plus, à cause de leurs portes closes, « les pièces incitent à croire à des révélations différées » (*U*, p. 73). Situés au rez-de-chaussée d'un « ancien chalet » (*U*, p. 100)



ou au cinquième étage d'un immeuble moderne, les studios visités par Hans et Stella sont non seulement vides, mais aussi obscurs, humides, moisis, parfois sans électricité. Puisque toutes ces demeures sont dominées par « le froid, la désolation, la démesure du vide [qui] vous y poign[ent] plus qu'au dehors » (*U*, p. 156), le narrateur conclut que « l'on pouvait [y] loger, non pas vivre » (*U*, p. 97). D'ailleurs, aucune demeure n'est habitable pour le personnage amnésique. Dépourvu de mémoire, il manque d'identité et d'un chez soi réel.

(Trans)figuration de la ville : la miniature

En remontant au passé, la mémoire cherche non seulement à retrouver les événements, mais à atteindre le fond de l'être. Guy Vaes baigne son personnage à tour de rôle dans les sources Mnémosyne et Léthé. En fait, l'atrocité de Hans est une sublimation : au lieu du souvenir de l'agression, le protagoniste se rappelle une illumination qui lui avait livré pour un instant une vue panoramique d'Anvers. Cette vision est, selon les mots du héros, un « jaillissement quasi simultané de scènes et d'impressions, de personnes et de lieux qui féconda ma mémoire et *reste comme étranger à l'acte* » (*U*, p. 24). Le protagoniste jouit, en effet, d'une expérience unique :

Ainsi lui avait-il été permis de surplomber la ville et sa banlieue, sans que s'atténue le délicieux vertige du gouffre [...], [de] parcourir simultanément chaque lieu d'Anvers ; [de] patauger à marée basse sous les filiformes pontons de la plage aux anguilles ; [de] s'égarer dans les cours de Saint-André où des écrans de linge figurent une flotte captive ; [de] remonter au crépuscule les

solennels et blancs boulevards du sud, aussi abasourdis dans leur abandon que les rochers d'un aquarium sans eau [...]. (*U*, p. 32-33)

De cette façon « la possession d'un être devien[t] la possession d'un monde : le microcosme anversois perçu du haut, vécu de part en part » (*U*, p. 198) a la petitesse d'une maquette ou d'une miniature, pendant que le regardeur est doué d'ubiquité. Le motif du point de vue plongeant, récurrent dans l'œuvre vaesienne, illustre l'espoir du protagoniste de réunir toutes les réminiscences de son expérience bouleversante dans un « *collage* » (*U*, p. 170) chaotique, mais intense. Cette juxtaposition d'événements passés doit se réaliser de la même façon dont le personnage domine du regard la minuscule reproduction de sa ville natale.

Les œuvres d'art que l'œil exercé de Hans Feldsohn scrute sont présentes dans tout le roman. Outre le motif de la miniature qu'elles transforment en obsession, ces représentations d'Anvers sont les instruments dont le personnage se sert pour regagner, sans succès, sa mémoire. La perception visuelle de la miniature panoramique créée par l'artiste imaginaire, ami de Stella, Stéphane Olbrecht, se fait dans le menu détail :

Dans leur rétine s'inscrivaient [...] les flèches et les remparts, la ligne courbe des quais, les boulevards plantés d'arbres, ainsi que les fortifications réparties en demi-cercle de ce qui rappelait Anvers. Jamais leur champ visuel n'avait été si étendu, leur vue si perçante ! Sur le bord supérieur de la miniature, à peine plus grande qu'un miroir de poche, l'horizon d'une mer convexe se dissolvait sous le bleu ardoise du ciel. (*U*, p. 60)

Au narrateur de conclure : « C'est ainsi que l'Escaut devien[t] un filet d'eau ;



Anvers, une cité breloque ; la mer du Nord, un reflet sur de l'émail. » (*U*, p. 59)

Par les miniatures et les médailles, le héros non seulement domine le paysage, mais il le possède au sens littéral du mot. Ce sont ces variantes réduites de représentation spatiale, ces minuscules ébauches sculptées qui lui permettent de saisir la ville tout entière et à la fois. Hans devient un autre Asmodée – *le Diable boiteux* de Le Sage – qui soulève les toits des maisons pour épier la vie quotidienne des citoyens. C'est par la voix de Stella que Guy Vaes exprime ce désir secret de percer les murs :

Nous imiterons [...] le Diable boiteux. Mais en ne soulevant que le toit des logis désertés. On retournera une manche de la défroque anversoise pour en admirer la doublure. [...] Ce sera un spectacle sans comédiens, une succession de plateaux de théâtre. (*U*, p. 74)

Dans sa communication, *La reconversion des images*, présentée à l'Académie de Langue et de Littérature Françaises de Belgique en 2001, Guy Vaes explique l'origine de sa passion pour les miniatures : celles-ci s'inspirent des arts des primitifs. En plus, elles offrent le plaisir suprême : l'illusion de pouvoir saisir tout un monde à la fois.

Les Primitifs ont souvent peint des villes que miniaturise l'éloignement sans que s'en altère le détail. [...] Aux miniaturistes [...] une attention exacerbée a dû être exigée, la réduction touchant à la prouesse. [...] Combien plus saisissante m'apparaît [...] la cité de la taille d'un ongle, laquelle, le regard s'adaptant à ses dimensions, semble subir un changement d'échelle. Jamais ce qui est petit ne m'aura paru aussi grand. S'ajoute à ce phénomène la satisfaction de saisir d'un coup d'œil une

totalité. Si j'ai poussé cette mainmise à l'extrême dans mon roman

L'Usurpateur, y faisant appel à un plan d'Anvers du XV^e siècle [Virgilius Bononiensis, *Urbs Antverpia*, 1565], à un tableau panoramique d'un artiste actuel imaginaire [Stéphane Olbrecht], ainsi qu'à un multiple du sculpteur américain Charles Simonds, qui représente une cité qui tient dans le creux de la main, c'est que m'est restée en mémoire la leçon des Primitifs⁶.

La référence à l'artiste new-yorkais Charles Simonds⁷ est particulièrement significative, car il est le créateur d'une civilisation fictive dont il a imaginé tout un univers en miniature. L'espace des lutins – labyrinthe à dimension réduite – représente une évasion de la réalité, tout comme les miniatures de Guy Vaes sont un substitut du monde où le personnage de *L'Usurpateur* mène sa vie effacée et angoissante. Cette obsession de posséder l'espace est également décelable dans la description de la ville : les noms des rues, des places, la présentation du port, des parcs et des quartiers font naître chez le lecteur l'image mentale d'une carte. Puisqu'elle relie le référent et sa représentation (parfois infidèle), la carte réalise la transition entre le réel et l'imaginaire. La ville est dorénavant susceptible d'être lue. En plus, le panorama qu'offre la carte satisfait le désir d'ubiquité qu'éprouve le personnage de *L'Usurpateur* : « Et qu'est-ce qui, dans ma vision brusquement déployée, s'imposa à mon regard ? Un fragment de planisphère. Anvers perçu à vol d'oiseau. Pareil à ces maquettes reproduisant chaque maison, chaque monument, tel l'ancien plan de Bononiensis, à croire qu'on les observe d'un avion volant bas. » (*U*, p. 25-26)

Regardée de l'extérieur, la miniature est un univers dominé. À l'intérieur, une inversion de perspectives a lieu et, de



dominateur d'un monde, le spectateur devient dominé dans un espace de taille lilliputienne. Bachelard met pourtant en évidence la richesse et la grandeur d'un espace minuscule : « Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature est un des gîtes de la grandeur. »⁸ Dans la rêverie gullivérienne, la ville est donc réduite à sa moindre modalité de représentation où tout est reconstruit de manière à être conduit à la perfection. C'est l'image de la ville idéale où le protagoniste est soumis aux hiérarchies d'un monde utopique.

Par conséquent, chez Guy Vaes l'utopie⁹ coïncide avec l'espace chimérique de la miniature, monde parfait mais inhabitable. La nouvelle ville ne relève pas d'une imagination arbitraire et débridée ; au contraire, elle est construite à partir d'une cité bien réelle – Anvers. La passion de Hans pour les miniatures en tant qu'espaces utopiques – « un monde tel qu'il devrait être »¹⁰, selon Raymond Trousson – met en évidence sa difficulté à s'adapter à la réalité. Suite à son auto-exclusion de la société, le personnage vaesien cherche un espace habitable qu'il imagine conforme à ses désirs. Les traumatismes que le monde réel lui a infligés suscitent la création d'un succédané. Cet espace minuscule est l'abri du protagoniste à l'identité douteuse, inadapté et solitaire, banal et effacé, qui préfère les relations sporadiques avec ses semblables, « l'impersonnage »¹¹, pour citer Christian Berg. Raymond Trousson considère que l'utopie, la ville-miniature de Vaes en l'occurrence, naît d'un « besoin compensatoire »¹² ; en même temps, « la construction de la cité imaginaire [est] organisée logiquement par correction systématique des insuffisances de la réalité, qui, à toutes les étapes du raisonnement, reste présente en filigrane »¹³.

L'arlequin : avatar démoniaque de l'androgynie

Malgré les représentations minuscules qui illustrent l'objet de sa vision, Hans n'arrive pas à récupérer la totalité de la soirée maudite de mai 1940. De plus, les appartements qu'il visite avec Stella sont vides, en prouvant l'inutilité de leur démarche. La vacuité des logements est une réflexion de l'amnésie de Hans :

Il fallut gravir des escaliers de coursive sous de hauts plafonds. Tirer des gémissements d'une porte pour salon Empire. Accuser, trop vaste pour une antichambre, le vide d'un espace intolérablement cubique. Franchir, sous une ampoule électrique, insulte à la lumière, une volée de marches pour se croire enfin dédommagé. Quatre pièces fraîchement repeintes, auxquelles s'ajoutaient une salle de bain et une cuisine, telle était la surprise que leur réserva, de ses portes se faisant face, un corridor aboutissant à un minuscule balcon. (*U*, p. 126)

Lorsqu'elles ne sont pas complètement vides, les chambres abritent des objets qui augmentent le malaise du protagoniste, comme le calendrier oublié sur un mur, qui reproduit l'image de ce qui semble être un arlequin. En fait, il s'agit d'une reproduction de l'*Indifférent* de Watteau, personnage qui, tellement composé dans son maniérisme et sa grâce féminine, beau mais triste, évoque l'arlequin de *L'Usurpateur*. L'ambiguïté qu'il inspire n'est seulement pas la conséquence de ses traits féminisés, mais aussi de son visage fermé, indifférent : quel malheur porte-t-il en son âme, quel serait le secret terrible qu'il cache ? Cette image impose à Hans la reprise d'un traumatisme qui refuse à se guérir, car le visage blanc,



dépersonnalisé du diabolo signifie la confusion identitaire. Soudainement l'appartement devient trop plein : saturé par la seule présence du calendrier, il indique une vie intérieure tourmentée, encombrée par l'unique événement notable de la vie du personnage. D'ailleurs, « il n'aurait su que faire de son existence, cette béante et laborieuse existence, s'il n'y avait eu le viol de l'arlequin. » (*U*, p. 44) Ce qui caractérise l'arlequin dans le texte vaesien, c'est l'incertitude concernant son sexe.

[...] il avait donné la chasse à une créature en habit d'arlequin. Quoique le buste de l'apparition s'enveloppât d'un châle, on le devinait étroitement moulé dans son maillot à losanges tricolores. [...] Déjà ce corps en gloire apposait son dessin sur les jeux des travestis. [...] Nymphé ou sylvain, l'apparition se nimbait d'une grâce intemporelle. Nul signe distinctif ne trahissait le sexe auquel appartenaient ces formes où déjà louvoyait la sensualité. Quant à l'impersonnalité de son fin visage talqué, laissé en blanc, de sa tête d'androgynie qu'ombrail par-devant un bicorné infléchi, elle laissa toute disponibilité à la convoitise d'un regard qu'ensorcelaient deux jambes losangées. Et celles-ci de battre comme entre des barres parallèles, ivres d'avoir brisé leur moule exemplaire et de jouir de l'élasticité de leurs attaches. (*U*, p. 13)

L'arlequin ne cesse d'étaler la différence qui garantit son identité. Sa présence illustre le mythe qui imagine l'homme sous l'apparence d'une sphère à double visage. Le mythe de l'androgynie suppose donc à l'origine du monde un être unique, bisexuel, capable de s'auto-engendrer. Plusieurs textes-clés évoquent le concept d'androgynie : dans la *Bible*¹⁴, Adam et Ève sont au début une seule entité ; Platon convoque

dans le *Banquet*¹⁵ le mythe des amants séparés par la colère des dieux ; Ovide, dans ses *Métamorphoses*¹⁶, présente l'histoire d'Hermaphrodite et de Salmacis. Être efféminé, monstrueux, destiné au seul plaisir, l'androgynie est aussi une figure perverse, provocatrice, labyrinthique.

Étant tout en éclipses, il était tout en élancements. À chacune de ses voltes répondait le redoublement de ses pouvoirs. [...] les deux frères engagèrent la traque. [...] ils forcèrent l'arlequin à sortir du domaine, à s'engouffrer parmi les ombres [...] ; ce qu'ils y poursuivirent, galvanisés par leur fringale, offrait le relief incorporel et prêt à se dissiper d'une apparition, la zigzaguante [*sic !*] foulée de l'antilope que cerne la meute. Un châle, sur le point de s'envoler, se développa par secousses à partir du cou de l'arlequin. Et ses bras écartés livrèrent à la vue un torse étroit, conçu pour la prise, et dont lui, le frère aîné, enregistrait déjà les ondes de chaleur dans la paume. (*U*, p. 14-15)

Envoûté par l'arlequin, Hans devient victime de plusieurs hallucinations lors de ses visites des appartements vides. Au troisième appartement, dans le jardin, la porte d'un hangar lui rappelle les circonstances du viol : le souvenir de la remise devient, dans le cas de Hans, présence dans l'esprit et absence dans la réalité. Un bombardement avait détruit toute trace et rien ne subsiste de l'ancien domaine, mais des images similaires font renaître la vision. Le retour du passé ne s'inscrit pas dans une logique linéaire, mais plutôt circulaire, où chaque image rend compte d'un même souvenir. Chez Guy Vaes, le caractère visuel de la mémoire rend l'acte de remémoration indissociable de l'image. Le souvenir est un tableau



intérieur réactivé par des stimuli externes. L'allée qui conduisait à la remise de la fête anversoise est rééditée dans la découverte du jardin où s'amorce une « promesse » (*U*, p. 101) :

Il se hasardait maintenant sur un sentier de pierres plates, inégales, que molletonnait un feuilleté végétal. Un bref corridor d'arbrisseaux et de fourrés conduisait à... Était-ce un mur, cette cloison de bois que renforçait, à chaque extrémité, une plaque de zinc horizontale ? Non, c'était une porte – mieux : la porte d'une remise dont un soleil défaillant, mal sorti de sa taie, trempait de pourpre la serrure et la poignée en forme d'anneau. Il empoigna celle-ci, la fit tourner sans effort, mais la porte ne céda point. Alors, frappé d'une rage subite, il s'acharna dessus, il l'ébranla du poing [...] et réclama qu'on lui ouvrît. [...] il crut distinguer, la porte devenant translucide, ce que jamais il n'aurait cru voir. Un corps à corps mythologique. Une créature en gestation en train de s'extraire de sa chrysalide. Mais l'instant d'après – plus rien. À peine si la mémoire rétinienne conservait trace de la vision. Déjà il doutait d'avoir perçu quoi que ce fût. (*U*, p. 101-102)

La mémoire n'est pas une totalité à retrouver, elle implique toujours un processus graduel, lent, et souvent une perte. Le souvenir traumatique se répète et entraîne la métamorphose du sujet. D'ailleurs, le personnage revient régulièrement aux alentours de la coudraie où l'événement s'était produit, avec le désir toujours inaccompli de récupérer sa mémoire perdue.

Le seuil d'une remise depuis trente ans condamnée, mais présente sous chacune

de ses réflexions [...]. De son passé ne le sollicitent durablement que des paysages. Des hommes, des femmes ? une pincée – et d'ailleurs il s'empresse d'en refouler l'image. (*U*, p. 37)

Une fête bien réelle – en fait, un souvenir d'enfance lié à un condisciple de Guy Vaes¹⁷ – dans un cadre vaste, avec un jardin ensauvagé, peut être considérée le pendant de la fête du roman *L'Usurpateur*. La mémoire de l'auteur se transpose dans la fiction pour évoquer un espace qui a ses racines dans la réalité. Enfin, c'est au cours d'une longue promenade, un soir d'automne, que Vaes a vu se dérouler devant ses yeux, « à la lisière du parc den Brandt »¹⁸, la scène-clé de son roman :

Dans un domaine boisé, deux adolescents, vêtus de tuniques orientales, coiffés de turbans à aigrettes, donnent la chasse à un arlequin, silhouette blanche par la lune, affolée comme le papillon qu'on s'apprête à transpercer d'une épingle. Je devinai comment s'achèverait cette traque – et reçus, l'instant d'après, [...] la conclusion de mon futur roman¹⁹.

L'écrivain s'intéresse à l'étymologie du mot « arlequin »²⁰ lorsqu'il crée la figure innocente en apparence, mais maléfique du pierrot : dans la tradition française, Hellequin était le nom d'un diable. L'arlequin serait donc issu des croyances populaires concernant l'enfer. Le domaine où se passe la fête de jardin destinée à la jeunesse aurait dû signifier l'innocence et le jeu enfantin. Par contre, il se transforme en scène de corruption et de perversité. C'est pour effacer les traces du viol qu'il sera symboliquement détruit par les bombardements, une fois le fait accompli.



L'usurpateur identitaire

Si c'était le hasard qui l'avait intégré à cet espace inquiétant, c'est toujours le hasard qui entraîne Hans vers le dénouement de son histoire. Accompagné par Stella qui assume le rôle de nouvelle Ariane mythologique, Feldsohn pénètre dans un entrepôt situé dans le port où se déroule une fête à feu d'artifice. Tous les éléments de la fête anversoise de 1940 sont repris lors de cette visite et concourent au dé clic que les images opèrent dans la mémoire du personnage. La construction, plutôt « citadelle » (*U*, p. 181) qu'entrepôt, avec une grande cour où « des ballots de ténèbres [...] s' [...] entassaient » (*U*, p. 181), est une bâtisse imposante et obscure qui multiplie les présages d'une mémoire si longtemps privée du souvenir violent :

Frappée de nuit en sa hauteur, mal éclairée dans le bas par un lampadaire, la façade du vieil entrepôt plaidait en faveur de sa dramatisation. Dans sa muraille de pierre hachurée, pareille à une eau que fripperait [*sic* !] le vent, bâillait un porche abritant à chaque extrémité une colonne à bossage. Encadrant le porche de leur relief agressif, deux Atlantes engainés soutenaient, du chapiteau qui les coiffait, l'avancée d'une corniche à volutes, volutes imitant deux vagues se heurtant de front. À la lueur du lampadaire, chaque détail, chaque aspérité de la pierre se doublaient d'un rehaut d'encre de Chine. (*U*, p. 180)

L'allusion aux Atlantes, dont le nom provient du dieu grec Atlas condamné par Zeus à porter le ciel sur ses épaules, est un préambule à la découverte de l'insupportable fardeau de Hans. L'intérieur du bâtiment est un réseau de couloirs, chambres et escaliers mal éclairés :

Comme les logements n'avaient pas encore de portes, que les murs de cloisonnements n'étaient pas tous achevés, on passait d'une scène à l'autre, on s'égarait, on gravissait un escalier, on accédait à un couloir identique au précédent, tel l'envahisseur d'une ville assiégée qui traque l'adversaire en des immeubles en ruines. [...] Exagérant la rugosité du matériau, durcissant les ombres au point qu'on aurait pu s'y écorcher, l'éclairage artificiel prêtait au dédale un aspect de caverne, mais une caverne à angles droits. Des catacombes se haussant jusqu'aux toits les plus proches [...]. (*U*, p. 182-183)

La présence du labyrinthe et de l'escalier en spirale en tant que schème ascensionnel qui impose la verticalité évoquent, pour Hans, un lieu d'effroi et d'agression, où les déflagrations du feu d'artifice se confondent avec les bombardements. Dans ces circonstances tellement ressemblantes aux événements de mai 1940, le protagoniste remporte la victoire sur l'oubli. Toutefois l'escalier qu'emprunte le personnage est descendant. C'est l'imaginaire de la cave que Guy Vaes valorise dans cet épisode : arrivé au bout de son chemin, à l'étage supérieur du bâtiment, le protagoniste se rue follement vers la cave : il vient de récupérer sa mémoire perdue.

La culpabilité bloque le travail de la mémoire ; pourtant, le personnage s'acharne dans sa tâche. La révélation se fait seulement dans un moment de crise et avec une telle violence qu'elle écrase le protagoniste. Conduit d'étape en étape par Stella, Hans arrive à la fin de son parcours labyrinthique et le souvenir surgit avec la force d'un tourbillon meurtrier. Par un jeu de formes et d'éclairages, Stella provoque une vision hallucinante :



Ce qui se produisit fut instantané. [...] Hans crut perdre la raison. Une nébuleuse aveuglante de blancheur [...] appliqua sur l'imperméable clair de Stella les motifs de l'un des vitraux. Des *losanges*. [...] Hans dut affronter un arlequin adulte, rescapé d'un désastre ancien, et qui, les traits blanchis par une froide incandescence, paraissait prêt à marcher sur lui. (*U*, p. 188)

Le costume d'arlequin qui « débloque » finalement la mémoire amnésique du protagoniste est fait de losanges multicolores. Cette mosaïque polychrome dont chaque élément représente une identité à part entière, ce costume est l'emblème de la multiplicité comme si plusieurs habits se trouvaient en un seul. Dans ce contexte, l'être costumé est caméléonien, d'autant plus que son sexe, ainsi que son visage, restent inconnus au violeur. Affolé, Hans poursuit Stella dans la rue et trouve une mort violente sous les roues d'un camion. La vérité apprise, la quête finie, la mort survient d'une façon presque logique : aucune raison n'entretient désormais la curiosité et le besoin de savoir.

[...] Stella [...] descendit en courant l'escalier. Hans lui emboîta le pas, trébuchant, se heurtant à l'angle des murs, à des cloisons inachevées, vociférant, incapable d'expulser de sa mémoire les images qui affluaient en trombe – et qu'il ne voulait pas voir. [...] Le grondement d'un camion, surgi d'une rue latérale, ne put l'arracher à son tumulte intérieur – pas plus que le cri de Stella. Il fut projeté contre le sol, et l'oubli qui le terrassa lui fut plus accueillant que la remise à laquelle il avait eu accès un jour. (*U*, p. 188-189)

Hans s'avère non seulement « usurpateur » de l'identité d'Éric Salfont ; jadis il

s'était substitué à son frère en assumant la responsabilité des faits répréhensibles de l'autre. Si dans la mythologie grecque, Léthé est une eau de mort, pendant que Mnémosyne apparaît comme une fontaine d'immortalité, pour Hans, l'oubli est synonyme de la vie alors que la mémoire le conduit vers la mort.

Les voyages que le protagoniste du roman avait entrepris à travers le monde entier étaient la conséquence de son métier mais marquaient simultanément un perpétuel refus de soi. De plus, ses promenades dans un Anvers labyrinthique « exprim[aient] une soif profonde de changement intérieur, un besoin d'expériences nouvelles qui l'emport[aient] sur le désir de déplacement géographique »²¹. Hans se trouvait devant un désir de se fuir mais aussi devant une volonté de se trouver. Dans les deux cas, il y avait sans doute insatisfaction de sa vie personnelle. Les pèlerinages l'éloignaient de la corruption, du péché, de la mort ; le voyage était donc perçu comme un instrument de purification. Revenir dans une certaine ville, Anvers en l'occurrence, c'était manifester son attachement au lieu qui avait mémorisé l'événement traumatisant.

En guise de conclusion

La fin du parcours de l'usurpateur équivaut à la fin de l'itinéraire urbain, à la sortie du labyrinthe, ainsi qu'à la mort du personnage. Sous les pas du héros s'ouvre la multiplicité des chemins, la pluralité des possibles. Le mythe grec du labyrinthe pose le problème du choix et fournit en même temps l'instrument pour le résoudre. De cette façon la pluralité est réduite à l'unité – le fil de Stella-Ariane. Elle accomplit en outre un rôle de Pythie, car Hans « eut l'impression que les phrases tombaient d'elle comme les prophéties d'une bouche de sibylle » (*U*, p. 50). Cette belle femme qui croise le destin de Hans est elle-même une figuration du labyrinthe puisqu'« [a]ucune ville n'offrait



autant d'itinéraires que ce visage ; aucun espace, un tel sentiment d'illimité entre des limites cependant rapprochées. » (*U*, p. 75)

Dans une perspective biblique, Anvers, la ville-labyrinthe, est un piège qui avale et retient Hans, image liée à l'idée de Chute dans le péché et dans l'Enfer. Un rapport au mythe de Jonas peut également être envisagé, car la cité-ventre est l'avatar de la baleine et la libération coïncide avec la découverte de la vérité. Le roman lui-même est un labyrinthe grâce à sa structure et aux ambiguïtés présentes dans le texte : la présence-absence de Charlotte dans l'ouverture du roman, le labyrinthe de « l'enquête » que Hans et son amante portent sur l'arlequin, le sexe de ce dernier, le dédale urbain, le double usurpateur. Par ailleurs, Guy Vaes reconstruit dans son œuvre une ville où le mythe du labyrinthe s'imprègne dans le texte jusqu'au niveau lexical, car Hans déambule dans le « dédale parcellisé des appartements vides » (*U*, p. 76), pendant que les rues sont « labyrinthiques » (*U*, p. 131), et l'entrepôt catalyseur de la mémoire semble, sous l'éclairage artificiel, un « dédale » (*U*, p. 183) funèbre. Au bout de son parcours enchevêtré, le personnage annule le labyrinthe, dissipe l'énigme et arrive enfin à la connaissance. Ainsi, le dédale le conduit à la (con)quête du sens et de l'identité. Il est juste, donc, de souscrire à l'affirmation de l'écrivain belge néerlandophone Hubert Lampo qui considère que Guy Vaes est un représentant exemplaire du phénomène unissant le rêve et la réalité dans une sorte de « réalisme mythique »²².

Bibliographie principale

Guy Vaes, *L'Usurpateur*, postface d'Hubert Lampo, Bruxelles, Labor, 1994.

Guy Vaes, « On s'accomplit dans le secret. Petites rumeurs d'apocalypses », in *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, n° 42, 1994, p. 66-71.

Guy Vaes, « La reconversion des images », in *Le Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, n° 1-2-3-4, tome LXXIX, 2001, p. 33-41.

Guy Vaes, « Un palimpseste anverso », in André Sempoux, *Guy Vaes. L'effroi et l'extase*, Avin, Luce Wilquin, 2006, p. 91-112.

Guy Vaes, « Mots-clés », manuscrit, s.d., consulté aux Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, cote ML 09027/0003, le 14 novembre 2007.

Bibliographie critique

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1992.

Christian Berg, « L'instant et le sensible. Les villes de Guy Vaes », in Robert Frickx et David Gullentops (éds.), *Le paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, VubPress, 1994, p. 91-101.

Benoît Denis, « Présentation. Du fantastique réel au réalisme magique », in *Textyles*, n° 21 : *Du fantastique réel au réalisme magique*, dossier dirigé par Benoît Denis avec la collaboration de Damien Gravez, Bruxelles, Le Cri Édition, 2002, p. 7-9.

Pierre Martin-Valat, *Symboles bibliques en littérature*, Paris, les Éditions du Cerf, 2006.

Platon, *Le Banquet ou De l'amour*, traduit du grec par Léon Robin et M.J. Moreau, préface de François Châtelet, Paris, Gallimard, 1996.

Raymond Trousson, *Voyages aux Pays de Nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1975.

Sources électroniques

Bible (La), traduction œcuménique, édition intégrale TOB, Paris/Villiers-le-Bel, les Éditions du Cerf/Société biblique française, 2004. Variante numérique :

<http://bibliotheque.editionsducerf.fr/page/120/TM.htm#>, le 15 juin 2011.

Ovide, « Salmacis et Hermaphrodite », in *Métamorphoses*, Livre IV, traduction et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2006. Variante numérique :

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/metam/Met04/M04-274-415.htm>, le 16 avril 2011.

***, CD-ROM du *Petit Robert*, version électronique du *Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, version 2.1, Paris, Dictionnaires Le Robert/VUEF, 2001.

***, « Demeures-sculptures – Charles Simonds ». Variante numérique :

<http://descaillouxpleinleventre.blogspot.com/archive/2006/09/12/demeures-sculptures-%E2%80%93-charles-simonds-toulouse.html>, le 20 mai 2011.

Notes

¹ Guy Vaes, *L'Usurpateur*, postface « Guy Vaes, l'arlequin et le Minotaure » d'Hubert Lampo, Bruxelles, Labor, 1994. Dorénavant les citations renvoient à cette édition. Le sigle *U* désignant le titre du roman, suivi du numéro de la page, figurera entre parenthèses après les citations. C'est toujours l'auteur qui souligne.

² Benoît Denis, « Présentation. Du fantastique réel au réalisme magique », in *Textyles*, n° 21 : *Du fantastique réel au réalisme magique*, dossier dirigé par Benoît Denis avec la collaboration de Damien Gravez, Bruxelles, Le Cri Édition, 2002, p. 9.

³ Guy Vaes, « Mots-clés », manuscrit, s.d., consulté aux Archives et Musée de la

Littérature, Bruxelles, cote ML 09027/0003, le 14 novembre 2007.

⁴ *Id.*, *Les Cimetières de Londres*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978.

⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1992, p. 162.

⁶ Guy Vaes, « La reconversion des images », in *Le Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, n° 1-2-3-4, tome LXXIX, 2001, p. 40-41.

⁷ Charles Simonds est un artiste américain né en 1945. Ses architectures miniatures qui apparaissent vers 1970 dans les quartiers populaires de New York, racontent l'histoire d'un peuple lilliputien imaginaire. Les bâtiments des lutins sont faits de minuscules briques d'argile et d'autres éléments naturels (os, sable). Les constructions sont le plus souvent abandonnées en ruine. Ces paysages miniatures sont des décors fantasmagoriques, à partir desquels le spectateur peut imaginer et reconstituer le mode de vie du petit peuple. Les informations sur l'œuvre de Charles Simonds proviennent de l'article web « Demeures-sculptures – Charles Simonds », <http://descaillouxpleinleventre.blogspot.com/archive/2006/09/12/demeures-sculptures-%E2%80%93-charles-simonds-toulouse.html>, le 20 mai 2011.

⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 146.

⁹ Raymond Trousson définit ainsi le mode utopique : « la faculté d'imaginer, de modifier le réel par l'hypothèse, de créer un ordre différent du réel, parallèle à la réalité des faits ». Raymond Trousson, *Voyages aux Pays de Nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1975, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹¹ Christian Berg, « L'instant et le sensible. Les villes de Guy Vaes », in Robert Frickx et David Gullentops (eds.), *Le paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*,



Bruxelles, VubPress, 1994, p. 92. C'est l'auteur qui souligne.

¹² Raymond Trousson, *Voyages aux Pays de Nulle part*, p. 18.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ « La Genèse », 2 : 21-23, in *La Bible*, traduction œcuménique, édition intégrale TOB, Paris/Villiers-le-Bel, les Éditions du Cerf/Société biblique française, 2004, p. 69, http://bibliotheque.editionsducerf.fr/par%20page/120/acces_livre.htm#, le 15 juin 2011 : « Le Seigneur Dieu fit tomber dans une torpeur l'homme qui s'endormit ; il prit l'une de ses côtes et renferma les chairs à sa place. Le Seigneur Dieu transforma la côte qu'il avait prise à l'homme en une femme qu'il lui amena. L'homme s'écria : "Voici cette fois l'os de mes os et la chair de ma chair, celle-ci, on l'appellera femme car c'est de l'homme qu'elle a été prise." »

¹⁵ L'allégorie de Platon s'articule autour de l'unité originelle d'un être dual et parfait, séparé suite à une offense faite envers un dieu. L'homme divisé erre tout seul et cherche sa moitié en vue de la réunification. Platon, *Le Banquet ou De l'amour*, traduit du grec par Léon Robin et M.J. Moreau, préface de François Châtelet, Paris, Gallimard, 1996, p. 70 : « [...] il existait alors un genre distinct, l'androgynie, qui, pour la forme comme par le nom, participait des deux autres ensemble, du mâle comme de la femelle ; ce qui en reste à présent, ce n'est qu'une dénomination, tenue pour infamante. »

¹⁶ Ovide, « Salmacis et Hermaphrodite », in *Métamorphoses*, Livre IV, traduction et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2006, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/-metam/Met04/M04-274-415.htm>, le 16 avril 2011 : « leurs deux corps / sont mêlés, soudés, et se présentent sous une figure unique. / Si l'on réunit des rameaux sous une même écorce, on les voit grandir / et se rejoindre et se développer ensemble, de même, depuis que / leurs membres se sont unis en une étroite serrée, ils ne sont plus deux, / mais une forme double, dont on ne peut dire si elle est fille ou garçon : / ils semblent n'être ni l'un ni l'autre et être l'un et l'autre. »

¹⁷ Guy Vaes, « On s'accomplit dans le secret. Petites rumeurs d'apocalypses », in *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, n° 42, 1994, p. 70-71.

¹⁸ *Id.*, « Un palimpseste anversois », in André Sempoux, *Guy Vaes. L'effroi et l'extase*, Avin, Luce Wilquin, 2006, p. 98.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cf. ***, CD-ROM du *Petit Robert*, version électronique du *Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, version 2.1, Paris, Dictionnaires Le Robert/VUEF, 2001.

²¹ Pierre Martin-Valat, *Symboles bibliques en littérature*, Paris, les Éditions du Cerf, 2006, p. 91.

²² Hubert Lampo, « Guy Vaes, l'arlequin et le Minotaure », postface, in Guy Vaes, *L'Usurpateur*, p. 206.