



Chemin de ronde autour du *Reigen* de Schnitzler

COMMUNICATION DE JACQUES DE DECKER

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 17 MAI 2003

Mes chers confrères,

Je réclame tout d'abord toute votre indulgence. D'abord pour l'égoïsme de mon thème. Confronté à une lacune de programmation, ne disposant pas d'intervention pour ce samedi, je me suis trouvé devant l'obligation de veiller à la comble. Et, sans possibilité de recul suffisant, j'ai paré au plus pressé à ayant recours à ce qui m'occupe le plus l'esprit pour l'instant sur le plan personnel, c'est-à-dire les représentations de *La Ronde* qui se joue actuellement au théâtre des Martyrs dans ma traduction-adaptation... Ce travail n'est pas pour moi une activité banale, et je vais tenter de m'en expliquer auprès de vous.

La deuxième raison pour laquelle je souhaite que vous ne me teniez pas rigueur, c'est que le thème n'entretient que des relations lointaines avec les lettres françaises. Je répondrai d'abord qu'on ne se refait pas, et que je resterai forcément, du fait de ma formation et de mes quelques compétences, un germaniste, et ensuite qu'il sera forcément question dans cet exposé d'un phénomène linguistique intéressant, c'est celui des équivalences dans la langue parlée entre l'allemand du tournant du siècle à Vienne, et la langue française qui puisse le mieux en rendre compte. Car comme vous le savez, cette version de *La Ronde* est loin d'être la première. J'en connais pour ma part au moins trois. Pourquoi ai-je dans ces conditions estimé nécessaire d'en faire une autre ? Sur cette option, qui ne se fonde chez moi que sur une intuition et un désir irrépressible de m'immerger dans ce texte, je voudrais vous donner quelques éclaircissements.

D'abord, reconnaissons une chose : mon attachement à *La Ronde* tient de la

manie, de l'obsession qui prend sa source dans ma prime jeunesse. Elle commence un jour de juillet 1963, à München. Je n'ai pas dix-huit ans, je passe mon troisième été en Allemagne. La première fois, j'avais été hébergé par des instituteurs de village des environs de Wuppertal : j'ai capté là quelques impressions prégnantes qui m'ont toujours rendu la lecture des romantiques très familière. Les balades en bicyclette par monts et par vaux, le long des rivières ou par les coupe-feux tranchant les forêts, avec ou sans Gretchen pédalant au même rythme, cela vous conditionne à trouver les états d'âme de Werther des plus ordinaires. La deuxième fois, j'ai suivi des cours d'été d'allemand à l'université de Bonn. Séjour qui lui aussi a laissé des traces : on était en pleine campagne électorale, et j'ai pu voir, de très loin, sous un chapiteau dressé sur la place, Günther Grass prendre résolument le parti de Willy Brandt : cela ne fit que m'encourager à tenter de déchiffrer, le soir, dans ma chambre d'étudiant, le *Blechtrommel* qui n'était pas encore tenu pour un des sommets des lettres allemandes du siècle dernier. Cet apprentissage intensif de la langue de Goethe était stimulé par un grand-père maternel, que sa germanophilie convaincue n'avait pas empêché d'être résistant. Haut placé dans la hiérarchie du Touring Club de Belgique, et satisfait du niveau linguistique que je lui semblais avoir atteint, il me fit engager, l'année suivante, en 1963, donc à la veille de mon entrée à l'université, au service de réservation hôtelière de l'Algemeiner Deutscher Automobil Club, qui avait son siège à München.

Cet emploi n'était pas très absorbant, puisque je ne devais assurer qu'un mi-temps. Je n'étais tenu de me rendre au bureau que le matin, le reste de la journée je sillonnais la ville en tout sens, me prélassant au bord de l'Aar, visitant la Pinakothek, arpentant la Lindwurmstrasse, m'attardant surtout dans les rues de Schwabing, le quartier latin de la ville, son Greenwich Village en quelque sorte. C'est là, dans un petit cinéma d'une rue adjacente à la Lindenallee, que je vis que l'on projetait *La Ronde*. Cinéphile passionné, je connaissais quelques films d'Ophüls, *Le Plaisir* d'après Maupassant, et, surtout *Lola Montès*, dont j'avais lu l'appréciation flatteuse par François Truffaut, qui était l'un de mes dieux — j'avais fait mes débuts de critique cinéma en commentant *Tirez sur le pianiste*, j'avais assisté à la première bruxelloise de *Jules et Jim*, où j'avais arraché une confiance au réalisateur, à propos de son emploi du cinémascope, qu'il abandonnerait par la suite : « J'aime voir large », m'avait-il très laconiquement glissé en pleine

bousculade —, *Lola Montès*, donc, dont Truffaut avait dit qu'il était l'un des grands films de sa vie.

J'entre dans cette petite salle, où le film serait projeté sur un écran minuscule, sans savoir que j'en sortirais transformé à jamais. La version que je vis était doublée en allemand, ce qui n'a rien d'exceptionnel en soi, puisque les Allemands doublent tout. Mais l'avantage, en l'occurrence, était d'entendre les dialogues du *Reigen* prononcés dans la langue de Schnitzler, même si les interprètes étaient les grandes vedettes du cinéma français d'avant la Nouvelle Vague : Charles Boyer, Danièle Darrieux, Jean-Louis Barrault, Odette Joyeux, Gérard Philipe, Simone Signoret, Daniel Gélin... Tout le gratin de l'époque avait tenu à en être, et le rassemblement d'une affiche aussi prestigieuse avait été facilité par la forme de l'œuvre, qui correspondait à un genre cinématographique très pratiqué dans ces années-là : celui du film à sketches, structure superficielle avec laquelle la *Ronde* n'a au demeurant aucun rapport. Si j'essaie de me souvenir de ce qui me requit le plus au cours de cette projection, il me faut faire un certain effort d'introspection rétrospective, si je puis dire. À l'âge que j'avais, je n'ai pu qu'être troublé par l'argument récurrent : chaque séquence était une plongée dans l'intimité des êtres, saisie avec une absence de sentimentalité qui ne pouvait que dérouter l'adolescent émotif et niais que j'étais demeuré. Le sexe, à l'époque, et dans mon cas du moins, restait une terre peu explorée, ce qui aurait de quoi faire sourire les jeunes gens d'aujourd'hui. Mais il me semble qu'au-delà de cette question, j'étais captivé par deux choses. D'une part la focale dirigée vers une réalité d'ordinaire dérobée aux regards me déconcerta complètement. De l'autre, l'insistance mise à révéler les faces diverses et contradictoires des êtres m'impressionna vivement, sans doute parce qu'elle correspondait au pressentiment que j'avais qu'il était vain de croire que nos personnalités fussent cohérentes, structurées, indivises. Sur le plan formel, j'étais comblé par une forme narrative où chaque épisode se suffisait à lui-même, tandis que sa signification se modifiait sous l'effet de celui qui le précédait et de celui qui le suivait. J'eus l'impression, confuse encore, mais prégnante, que cette *Ronde* était un paradigme, un dispositif narratif parfait, mais susceptible d'être appliqué de diverses manières. Cette intuition aurait, quelque vingt années plus tard, une incidence décisive sur mon propre travail créatif.

Pour ces multiples raisons, il me sembla, au sortir de cette petite salle

obscur, de cette camera obscura, que j'avais eu une révélation. Je ne mesurais nullement de quelle ampleur elle était. Je n'avais d'ailleurs pas tout de suite compris qu'au-delà d'un film, j'avais découvert une pièce de théâtre dont le film n'était que la transposition. C'est en me documentant à propos de ce mystérieux Arthur Schnitzler, que Jacques Natanson avait adapté à l'écran pour Ophüls, que je découvris peu à peu que j'avais rencontré un dramaturge majeur.

Un dramaturge avec lequel je ferais, bien plus tard, comme adaptateur, quelques bouts de chemin. Vers la fin des années quatre-vingt, Adrian Brine, qui mettait en scène *Anatole* pour le Rideau de Bruxelles, me demanda de rédiger quelques intermèdes qui reliaient mieux entre eux, à son estime, les différents tableaux dont la pièce était composée. En 1990, au sein de la même compagnie, Claude Etienne me confiait la première traduction française d'une des ultimes pièces de Schnitzler, *Im Spiel des Sommerlüfte*, qui date de 1929, deux ans avant sa mort, et cela donna lieu aux représentations, dans la mise en scène de Jules-Henri Marchant, de *Brisés d'été*. Et cinq ans plus tard, Armand Delcampe décidait de créer en langue française une pièce que, selon moi, tout destinait à être révélée au public francophone en Belgique, puisqu'il s'agissait de *Les Sœurs ou Casanova à Spa*. Ce texte qui avait connu sa première au Burgtheater de Vienne le 26 mars 1920 posait un problème particulier, puisqu'il était écrit en vers. J'en fis une version conforme à la prosodie d'origine, qui fut, comme il se devait, jouée au Festival de Spa : juste retour d'un texte à la localité où s'étaient déroulés les faits qui l'avaient inspirée, et que Casanova avait relatés dans ses *Mémoires*. Aux mêmes sources, Schnitzler avait puisé, en 1918, le thème de sa nouvelle *Casanovas Heimfahrt*, dont Armand Delcampe avait d'ailleurs mis en scène une version théâtrale en Italie, et qui, sous le titre *Le Retour de Casanova*, avait été adaptée à l'écran en 1991 avec un Alain Delon assez insupportable dans le rôle-titre.

À partir de là, une idée a commencé à me poursuivre, celle de me servir de l'expérience acquise dans ces travaux pour proposer ma version de *La Ronde*. J'avais lu l'une ou l'autre version existante, et avais été laissé sur ma faim : il ne me semblait pas qu'était rendu compte de l'extraordinaire sens du dialogue dont l'auteur y donnait la preuve. Dans sa monographie de 1972 parue au Friedrich Verlag, Reinhard Urbach va jusqu'à dire : « Avec ces dialogues, qui comptent parmi les meilleurs jamais écrits en langue allemande, Arthur Schnitzler a

accompli la plus parfaite représentation verbale du plus intime et du plus indiscret de la manière à la fois la plus discrète et la plus révélatrice. Depuis ces dialogues, il faut le compter parmi les maîtres de la littérature mondiale. » Cette impression, je la partageais entièrement, et il me semblait que les versions françaises en rendaient insuffisamment compte.

Schnitzler, dans *La Ronde*, se lance différents défis à la fois. Tout d'abord, il compose une sorte de fresque théâtrale où les dix personnages n'ont que deux scènes pour se révéler dans leur complexité, parce que l'auteur veut surtout montrer à quel point ils diffèrent selon les partenaires auxquels ils sont confrontés. La femme de chambre ne se comporte pas du tout avec le soldat comme elle le fait avec le jeune bourgeois. Dans le premier cas, où elle est agressée par l'insistance vulgaire du militaire, elle ne domine pas son discours. Dans le deuxième, elle se joue au contraire de la candeur et de l'inexpérience du jeune homme. On ressent ces nuances dans chaque diptyque : la comédienne partage avec l'auteur un jargon d'initiés, de théâtraux qui aiment s'égratigner par le langage ; avec le comte, elle se livre à une sorte de mime parodique du style aristocratique. Ces subtilités parfois infinitésimales, il était passionnant de chercher à les restituer.

La deuxième caractéristique de ces scènes, c'est qu'elles sont toutes basées sur une requête qui est de moins en moins dite au fur et à mesure que l'on avance dans l'œuvre, et qui se résume à la proposition « Voulez-vous coucher avec moi ? », évidemment jamais aussi clairement formulée que dans la chanson qui porte ce titre. Tout le jeu, qui n'a rien d'original, qui court comme le furet sous un immense pan du répertoire, est, à nouveau, dans ce cas, mis en œuvre avec un maximum de variations, très nuancées, et adaptées à la situation. Un mari en quête de câlins ne s'exprime pas de la même façon qu'un bourgeois en goguette, même s'il s'agit de la même personne, et un poète s'y prend tout autrement avec une grisette qu'il tient pour sotte et une diva qui lui en impose.

Enfin, tout ce petit monde est issu des milieux les plus divers de la société viennoise, que Schnitzler veut restituer dans sa diversité dont le langage est le meilleur reflet. La question du niveau de langue se pose dès lors avec une particulière acuité, et suppose l'usage d'équivalences qui ne sont jamais parfaites, parce que les sociétés ne sont pas stratifiées de la même façon. Qu'est-ce exactement qu'une « süsse Mädel », que l'on traduit par la « grisette » ? Jeune fille

charmante, de milieu très modeste, qui, avec la bénédiction de sa famille, le plus souvent réduite à la mère et à ses frères et sœurs, est en quête d'un protecteur qui, à travers elle, fera vivre sa maisonnée, elle est un « type » spécifiquement viennois, pour lequel Schnitzler avait une compassion qui affleure régulièrement dans ses œuvres, et qui reste un particularisme sociologique que le mot « grisette » ne recouvre pas tout à fait, mais dont il nous rapproche quelque peu. Ce texte, que je vous invite à découvrir sur scène, a maintenant paru, précédé d'une petite préface dont je vous donne la teneur. Elle s'intitule « La ronde à dix temps ».

Bien qu'elle ait été longtemps bannie des scènes pour cause d'obscénité, ou peut-être justement pour cette raison même, *La Ronde* est la plus célèbre des pièces d'Arthur Schnitzler. Rien de tel, au fond, qu'une réputation sulfureuse pour asseoir une réputation. Le cinéma, par ailleurs, en grand démultiplicateur de popularité, a également contribué à la notoriété de l'œuvre : Max Ophüls d'abord, en 1950, Roger Vadim quatorze plus tard — et avec le concours de Jean Anouilh pour les dialogues — en ont tiré des films qui s'inscrivaient bien dans le goût de la peinture des mœurs décadentes de l'un, dans l'esthétique d'érotisme « soft » de l'autre. Ces deux phénomènes, l'interdit moral d'un côté, le retentissement cinématographique de l'autre, ont empêché de voir ce que ce texte est avant tout : un authentique chef-d'œuvre à la forme souveraine, où sont sertis quelques personnages admirablement dessinés. On connaît le principe dramaturgique qui le gère : dix scènes qui s'enchaînent, reliées l'une à l'autre par un protagoniste commun, qui passe le relais, ou le témoin si l'on veut. Le témoin d'une même mélancolie sentimentale, greffée sur une conception trouble de la sexualité. L'autre fil conducteur, implicite celui-là, quoique dévastateur, est un gonocoque migrateur. Pas étonnant, venant de Schnitzler, qui était médecin : au fond, *La Ronde* conte les tribulations d'un virus sexuellement transmissible que les amants successifs se passent, bien à leur insu, comme le mouchoir dans le jeu du même nom.

L'intrigue sous-jacente de *La Ronde* se déroule à l'échelle microscopique en quelque sorte, et relate les tribulations de cet importun, de cet indésirable empêcheur de copuler en rond, c'est le cas de le dire. Est-ce parce qu'il était conscient de la potentialité de scandale que contenait son texte que Schnitzler retarda volontairement sa divulgation au grand public ? Le fait est qu'entre la date

d'écriture de la pièce, 1897, et sa première théâtrale à Berlin le 23 décembre 1920, pas moins de vingt-trois années se sont déroulées. Dans l'intervalle, l'œuvre, que son auteur désignait comme une suite de scènes (« eine Szenenreihe ») avait circulé sous le manteau, en une édition hors commerce réservée à un cercle restreint. Cette méthode proche du samizdat eut évidemment pour effet d'exaspérer la curiosité du public à l'endroit du texte.

Et lors de la première sur la scène du Kleines Schauspielhaus, l'indignation fut énorme, envenimée par l'antisémitisme déjà régnant. La violence se déchaîna : les spectateurs furent rossés par les manifestants, les fauteuils éventrés, la salle saccagée. Un député conservateur déclara que la sensibilité chrétienne avait été blessée par la représentation d'une « pièce ordurière juive ». Les journaux accusèrent Schnitzler d'avoir fait du théâtre une « maison de tolérance », un « lupanar ». Cette réaction bouleversa à ce point l'auteur qu'il interdit que la pièce soit encore représentée de son vivant.

La légende continua d'accompagner l'œuvre, et même s'amplifia. Après la mort de l'écrivain, en 1931, à l'âge de soixante-neuf ans, les nazis interdirent ses ouvrages, tous rangés au rayon de « l'art dégénéré », tout en considérant *La Ronde* comme le plus intolérable de ses écrits. Cela eut pour conséquence que les ayants droits de l'écrivain, pour éviter que l'aura d'inconvenance qui entourait *La Ronde* n'affecte le reste de l'œuvre, s'opposèrent longtemps à ce que la pièce fût portée à la scène. Et ils n'autorisèrent que les films, en grande partie parce que Max Ophüls, avec son adaptation de *Liebelei* à l'écran, avait énormément contribué à la notoriété internationale de l'auteur...

Qu'en est-il de la pièce aujourd'hui ? Les mœurs ont bien changé, la manière de les refléter aussi. Le déferlement d'imagerie sexuelle qui caractérise nos usages contemporains, du moins en Occident, a rendu cette pièce plus que centenaire bien innocente sur ce point du moins. Elle a cependant sa valeur non négligeable de témoignage, ce que Schnitzler avait au demeurant prévu. À peine en avait-il terminé l'écriture qu'il écrivait à son amie Olga Waissnix, qui mourrait peu après : « De tout l'hiver, je n'ai écrit qu'une suite de scènes qui est parfaitement impubliable et sans grande portée littéraire, mais qui, si on l'exhume dans quelques centaines d'années, jettera sans doute un jour singulier sur certains aspects de notre civilisation. » Schnitzler parle de « unsrer Cultur » : il entend par là un

certain mode de comportement, celui de la société viennoise à l'égard du sexe. Un seul siècle s'est écoulé depuis et, déjà, la distance s'est amplement marquée. Mais pas au point de nous faire considérer ces personnages de *Sirius*, au contraire. Nous ne sommes plus affectés par la transgression que l'auteur pratique en centrant chacune de ses scènes sur un passage à l'acte. Dès lors, l'ensemble de la situation nous intéresse davantage, la justesse de l'observation, la précision dans la description des rapports de classe et de condition.

Schnitzler est un prodigieux sociologue. Il est le radiographe imparable d'une collectivité complexe, stratifiée, aux tensions sociales intenses quoique réprimées, et où le sexe agit comme un révélateur, puisque, le temps d'un furtif contact, il abolit en apparence les cloisons entre les castes, les générations, les milieux. Qu'est-ce qui peut rapprocher une femme mariée d'un étudiant, un étudiant d'une soubrette, un bourgeois d'une grisette, une grisette d'un poète, un aristocrate d'une comédienne, sinon le désir ? Le désir est le vecteur de circulation entre des êtres qui, pour le reste, ne communiquent pas. Ce qui intéresse dès lors Schnitzler, au moins autant que la stratégie de la séduction, c'est le heurt de deux codes, de deux systèmes, voire de deux mondes. Et, bien entendu, dominant tous ces échanges, on trouve le face à face de l'homme et de la femme.

Il y a forcément autant d'hommes que de femmes dans *La Ronde*, dans la mesure où l'homosexualité n'a pas sa place dans la pièce. Elle n'est que fugacement évoquée à propos du partenaire de la comédienne, qui aurait une liaison avec son facteur, illustration de plus de la capacité de conciliation passagère des statuts sociaux qu'entraîne le désir. Les femmes bénéficient donc d'une sorte de parité représentative. Mais Schnitzler, dont le féminisme était des plus vigilants, note qu'elles sont toutes en position de dépendance, le plus souvent économique, à l'égard de l'homme, même si des paradoxes peuvent se faire jour : la femme de chambre, par exemple, à plus d'ascendant sur le jeune étudiant bourgeois que sur le soldat, du fait de sa plus grande assurance sexuelle. Seule la comédienne a acquis une position d'autorité réelle : elle va jusqu'à se jouer du prestige de façade de l'aristocratie. Ce n'est pas par hasard que Hélène Theunissen, metteuse en scène du spectacle au théâtre des Martyrs, s'est réservé ce rôle dans la distribution...

Mais au-delà de la dimension sociale, il y a la psychologie, la façon dont à tout moment l'auteur fait affleurer l'inconscient dans le discours, capacité qui

fascinait Freud. Dans une célèbre lettre de 1922, le père de la psychanalyse expliquait à Schnitzler pourquoi ils ne s'étaient jamais rencontrés, alors qu'ils étaient Viennois l'un et l'autre. « Je pense que je vous ai évité de crainte de rencontrer mon double », lui écrivit-il, en ajoutant : « Votre déterminisme et votre scepticisme — ce que les gens nomment pessimisme —, votre émotion devant les vérités de l'inconscient, devant la nature pulsionnelle de l'homme, votre délitiation des certitudes culturo-conventionnelles, l'attachement de votre pensée à la polarité de l'amour et de la mort, tout cela me touchait d'une manière étrangement familière. J'ai eu l'impression que vous saviez intuitivement ou plutôt par suite d'une auto observation subtile — tout ce que j'ai découvert à l'aide d'un laborieux travail pratiqué sur autrui. Et je crois qu'au fond de vous-même vous êtes quelqu'un qui fouille dans les profondeurs psychologiques, sincèrement impartial et intrépide comme rarement on le fut. »

Quant au signataire de ces lignes, il doit avouer que sa fascination pour la pièce, même après l'avoir explorée de l'intérieur comme seule le permet l'alchimie de la traduction, demeure entière. Elle est très ancienne cependant : initiée par une première vision du film d'Ophüls dans un petit cinéma de Munich, il y a quarante ans, durant un séjour d'apprentissage de l'allemand, elle s'est prolongée par l'écriture d'un roman, *La Grande Roue*, qui est un hommage à la forme narrative de *La Ronde*, écrit il y a bientôt vingt ans. Elle est toujours intacte, et comblée par le compagnonnage avec la troupe du Théâtre en Liberté, qui s'est attachée à incarner cette ronde ironique, mélancolique, féroce et souriante, à donner vie à ce texte que son auteur, manquant de clairvoyance pour une fois, croyait « sans grande portée littéraire »...

Depuis que la pièce se joue, je m'y rends plus souvent que je n'assiste d'habitude à un spectacle auquel je suis associé. Parce que la qualité de la représentation, reconnue de toutes parts, et essentiellement due au niveau de l'interprétation, permet de voir à quel point elle est inépuisable. Il est surtout frappant, maintenant qu'on ne s'offusque plus guère de ses audaces, même si une critique a intitulé son compte-rendu « La valse des petites culottes », que le public est davantage intéressé par la finesse psychologique, et par le soin mis à l'analyse des comportements. La pièce n'a évidemment pas changé, mais l'audience s'est modifiée, et, du coup, elle gagne en profondeur et en maturité. Georg Simmel

avait compris, dès 1914, où, invité à donner son avis sur une éventuelle divulgation de la pièce, il l'avait déconseillée, combien cette relation de l'œuvre au public était, dans ce cas précis, absolument essentielle. Il avait écrit à l'époque : « Après une longue réflexion, je ne puis toujours pas me rallier à l'idée de laisser *La Ronde* de Schnitzler circuler librement. Il ne s'agit pas pour moi de la pièce elle-même, où je vois une tragédie humaine des plus saisissantes, et ne décèle bien entendu aucune trace de lascivité ou de grivoiserie extra-artistique. Simplement, notre public n'est pas encore préparé à cela. Il ne lirait, dans son écrasante majorité, le texte que par curiosité pornographique. »

L'évolution des comportements et des mentalités a changé les conditions de réception de cette œuvre atypique, dont les comédiens s'accordent à dire qu'elle est une merveilleuse matière à jeu, dont les metteurs en scène apprécient les défis qu'elle leur lance, et qui voyage à présent à travers le monde. Nicole Kidman, Oscar de l'année, l'a jouée à New York et Londres dans une version réduite par David Hare à deux comédiens. On a vu cette transposition, qui s'appelle *La Chambre bleue*, comme le roman de Simenon, à Paris et à Bruxelles : elle n'est guère convaincante. La dernière fois que je l'ai vue à l'étranger, c'était à Riga, en Lettonie, et les spectateurs étaient invités, par petits groupes, à se rendre dans différents lieux d'un vaste complexe, et entraient donc dans l'œuvre à des stades différents : la ronde, pour le coup, tournait vraiment, et chaque ensemble de public en avait une vision forcément distincte.

L'aléatoire, qui est une des composantes du projet, était très finement rencontré. D'autres aventures attendent sans doute ce chef-d'œuvre dramatique qui entama sa carrière dans l'opprobre et qui apparaît de plus en plus comme une illustration compassionnelle de la condition humaine.

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Jacques De Decker, *Chemin de ronde autour du Reigen de Schnitzler* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/dedecker170503.pdf>